الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج محمد لخضر – باتنة–

كلية الأدب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية و آدابها

المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث

مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ" محمد بن قطاف"–أنموذجا –

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة:
خديجة جليلي

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد لخضر زبادية

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجــة	الجامعة الأصلية	الصفــة
أ.د/ عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	بــاتــنــة	رئيســا
أ.د/محمد لخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	بــاتــنــة	مشرفا ومقررا
د/الشريف بوروبة	أستاذ محاضر	بــاتــنــة	عضــوا
د/حميد علاوي	أستاذ محاضر	الجزائر العاصمة	عضــوا

السنة الجامعية: 1430–1431 هــ / 2009–2010م.

مقـــدمـــة

مقدمـــة

لا مراء أنّ اتصال الشرق بالغرب حضارة وفكرا اتخذ شكلين: طابع الحوار مرة والصراع مرات فبقيت علاقـــة الأنا بالآخر(L'autre) ضبابية؛ فكانت إما تسفيها لمعارف الأجداد تحت مصطلح التراث أو تهليلا لصروح العلم الغربيـــة برفع لواء الحداثة (Modernité) شعارا ومصطلحا.

إذ يُسَجِّل هذا البحث برزخيا بين مطرقة الحداثة الغربية وسندان التراث العربي محاولين استصفاء هذه الثنائية في بحث وسمناه بـــ (المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث (مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـــ محمد بن قطاف – أنموذجا –).

فانتمى النص إلى جنس المسرح المكتوب باللهجة الجزائرية الحامل للموروث العربي وجاءت **المتعاليـــات النصية** (Transcendante) تقنية في مقاربة النص (Approche textuelle).

من هذا الزخم تولدت إشكالية كبرى نصوغها في سؤال جوهري:

ما هي الآفاق التي تفتحها النظرية الغربية في قراءة النص العربي ولا سيما النص المسرحي الجزائري(*) في ظل ما يسمّى بحوار الحضارات ؟

رُبَّ معترض يقول إنها إشكالية طوباويـــة (Utopie) تتسامى على الواقع النقدي العربي.

فنقول: إن جدل التراث و الحداثة يظل سرمديـــا ولا تعدو هذه الثنائية أن تكون تنويعا اصطلاحيا مع فروق ضئيلة بين الأصالة والمعاصرة.

إذا تلك الإشكالية / السؤال القلق تفرعت منه أسئلة أخرى سنحاول لململتها في فصول نظرية مفاهيمية وأخرى تطبيقية قرائيـــة.

ولعل أصالة هذا البحث – فيما نعتقد – تتأتى من كونه استكمالا لرحلة بحث عربية من جهة، و بلورة تطبيقية لأطروحات نظرية من جهة أخرى، حيث أننا لم نتوقف عند السِّجَال(Polémique) الذي أصبح عرفـــا في المؤلفـــات

(*) المسرح في الجزائر ليس هو المسرح الجزائري: و مرد هذا الاختلاف إلى الانطلاقـــة الفعلية للمسرح، فالمسرح في الجزائر هـــو مـــسرح أصوله ليست جزائرية كأن تكون رومانية أو فرنسية أو عربية، في حين المسرح الجزائري هو مسرح جذوره جزائرية. و نحن نفضل اســـتخدام التسمية الأخيرة.

النقدية التي بحثت عن المرجعيات العربية لتقنية **التناص** (Intertextualité) لما عدته من مشمولات المصطلحات التراثية (الاقتباس، التضمين، السرقات) حينا، وحينا آخر نظرت له نظرة الوافد الغريب.

متجاوزين هذا الطرح لنتتبع تطور **التناص** مفهوما ومصطلحا في بيئته الغربية وبالأخص عند "جيرار جنيت Gérard Genette" ضمن مشروعه الموسوم بالمتعاليات النصية (Transcendante textuelle) وهنا سنواجه الترجمة وفوضى المصطلح النقدي.

أما عن المنهج فنعتقد أن هذه الدراسة تتطلب مقاربة / منهجا نصانيا تحليليا،كما لا يمكننا بحال من الأحوال أن نتجاوز المنهج التاريخي الذي سنستند إليه في معرض حديثنا عن تطور المسرح الجزائري.

يقتضي البحث أن ينقسم إلى جانب نظري وتاريخي، وآخر تطبيقي وعليه؛ ستبنى هذه الدراسة على ثلاثة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة.

سنجعل الفصل الأول بعنوان: في أصل التسمية و الاصطلاح، لنعالج فيه أهم المفاهيم الإجرائية لتقتنيه **التناص**، و لأجل هذا نرى من الضروري التوقف في المهاد النظري عند مصطلح **التناص** وإرهاصاته العربية لا أن نمرّ مرورا اختزاليا للحديث عن كيفية تأسيسه وعلاقته **بالحوارية (Dialogisme)** و **الإنتاجية** (Productivité) و **العبورية النصية** (Transtextualité) عند كل من: "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" و "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" و" جيرار جنيت Gérard Genette" على الترتيب.

والفصل الثاني يكون بعنوان: المسرح بحث في المفهوم و التأصيل، نكتفي فيه بلمحة تأصيلية عن المسرح العربي بعد أن نثري إشكالية النص والعرض، كما نرى أنه من غير المعقول أن نشتغل على نموذج من المسرح الجزائري من دون أن نعرف ملابسات هذا الفن في سياقاته التاريخية وأسباب أزمته الحالية المتمثلة على وجه التحديد في أزمة التواصل؛ فهل ينصت المبدع المسرحي لصوت النقد المسرحي ؟ و هل رسخنا تقليدا يقضي بالتفاعل بين النقد والإبداع في المسرح ؟

أما الفصل الثالث فهو محاولة لتمثل نظرية **المتعاليات النصية** لـ " جيرار جنيت Gérard Genette". وتسهيلا لتطبيقها عرضناها على ما اصطلح عليه بالمحور العمودي الزمني (l'axe paradigmatique) الذي يضم:

المناص (Para textualité)، الميتانص (Méta textualité)، معمارية النص (L'archi texetualité).

والمحور الأفقي التزامني (l'axe syntagmatique) الذي ينضوي تحته **التناص** (Intertextualité)، مسجلين غياب **التعلق النصي** (L'Hypertextualité)

وقد أضاء دروب هذا البحث مجموعة من المراجع يمكن أن نصنفها إلى كتب في التاريخ المسرحي و أخـــرى في النقد منها:

(المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000) لــ"نور الدين عمرون"

(الظواهر المسرحية عند العرب) لــ " عرسان علي عقلة".

ومراجع حديثة تناولت **التناص** من مثل:

(تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص) لــ " محمد مفتاح"

(عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص) لــ "بلعابد عبد الحق"

(العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي) لــ "محمد فكري الجزار"

كما استعنا ببعض المراجع الأجنبية طلبا لتوضيح المصطلحات أو تعميقا لمفهوم من المفاهيم مثل:

Algirdas Julien Greimas : sémantique structurale, Recherche de Méthode
Dominique Maingueneau: pragmatique pour le discours littéraire
Gérard Genette: palimpsestes, La littérature au second degré , et seuil

ولا يكاد يخلو بحث من صعوبات تعترضه من حين إلى آخر نجملها في:

1) ــ صعوبة الحصول على نص المدونة (مخطوط) لاعتماد المسرح الجزائري على النصوص الوظيفية التي تعد من أجل العرض .

2) ــ عدم امتلاك العدة المفاهيمية النقدية ناهيك عن التمثل التطبيقي حيث توقف معظم الدارسين – في حدود اطلاعنا– عند المناص وبالتحديد عتبة العنوان .

3) ــ التعامل المباشر مع الكتب الأجنبية (الفرنسية) فعـــلى سبيل المثال لا الحـــصر كتاب(palimpsestes) يعمد فيه" جيرار جنيت Gérard Genette " إلى اقتطاع الأمثلة من الأدب الفرنسي نجهل سياقها مما صـــعب علينـــا استيعاب النظرية.

وفي الأخير لا نستطيع أن نزعم أن البحث يقدم معارف مجهولة للقراء ومن ثم لا يعلّم المجهول إنه على النقيض يحاول أن يتعلم أو قل يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ و أن يبذل ما يستطيع من جهـــد في سبيل الوقوف على حقيقية ما يتضمنه النص الفني الذي أمامه ومن ثم فإن هذا البحث في اعتقادنا– لا يدخل في نطاق البحوث العلمية البحتة التي تعلم الناس ما يجهلون وإنما يدخل في نطاق البحوث التطبيقية التي تتناول المعلوم لتجعـــله مفيدا ونافعـــا.

جعل الله عملنا هذا خالصا لوجه، إنه و لي التوفيق.

دليـــل البـــحـــث

دليل البحث

نأمل من القارئ أن يراعي هذه النقاط الموجزة تسهيلا عليه في الوصول إلى طلبـــه.

أ) **جدول الرموز و المختصرات :**

الرموز/ المختصرات	الدلالة
*	شرح المصطلح و التعريف بالأعلام
/	المرادف و العكس
( )	عنوان الكتاب
(...)	حذف من القول المقتبس
﴿ ﴾	للآيات القرآنية
" "	أسماء الأعلام
=	استتباع الكتابة على الصفحة التالية لامتلاء الهامش
ت	تاريخ الوفاة
تـــح	تحقيق
تـــر	ترجمة
ج	جزء
دب	دون بلد
د ت	دون تاريخ
د تح	دون تحقيق
د ط	دون طبعة
ص	صفحة
ط	طبعة
ع	عدد
ق م	قبل الميلاد
م	السنة الميلادية
مج	مجلد
هـــ	السنة الهجرية

ب) جـــدول مـــنـــهـــجية البـــحـــث:

مـــنـــهـــجية البـــحـــث
1. رقمنا المقدمة ترقيما أبجديا، وحسبت كأرقام في البحث
2. اعتمدنا في ترتيب الملاحق العامة للبحث على أهمية كل فهرس
3. قدمنا ترجمة ذاتية موجزة عن أعلام العرب و الغرب التي تيسر الحصول عليها
4. عند الاستشهاد بنماذج مختارة من النص المسرحي نقدم أحيانا أجزاء مطولة من الحوار وذلك رغبة في اقتفاء أثر الفكرة المراد تحليلها
5. استعمالنا "نا" في صياغة أسلوب البحث للدلالة على مشاركة الآخر في إصدار الأحكام وليست لإظهار العظمة
6. فضلنا كتابة كل من : الآيات القرآنية و الأبيات الشعرية والمقاطع المستشهد بها من نص المدونة و المصطلحات النقدية بخط **التسويد** **(Gras)** لإبراز أهميتها.

الفصل الأول

في أصل التسمية و الاصطلاح

1- **دلالة مصطلح النص**

1-1- عند العرب

1-2- عند العرب

2- **دلالة مصطلح التناص**

2-1-في النقد العربي

2-2-في النقد الغربي

3- **الإرهاصات الأولى لمصطلح التناص**

3-1- الحوارية عند "ميخائيل باختين

3- 2- الإنتاجية عند "جوليا كريستيفا "

3- 3- لـــذة النص عند "رولان بارت"

3- 4- العبورية النصية عند" جيرار جنيت "

4- **ملامح التناص في النقد العربي القديم**

4-1- في الحقل البلاغي

4-2- في ميـــدان النقـــد

5- **التناص في النقد العربي المعاصر**

5-1- الجهود النظرية

5-2- الجهود التطبيقية

بــــرزت عـــدة نظريات جعلت النص محور اهتمامها، وحقل عملها، ومن هاته النظريات التي كان لها الفضل في تحرير النص من فكرة الاستقلالية تقنية التناص التي شهدت تطورا منذ نشوئها بداية كمصطلح، وهي تتحرك بحريـــة وطلاقة، إذ قد يستخدمها اللساني، أو **السيميائي**(*) (Sémiologie) ، أو الدارس في مجال الدراسات المقارنة(**).

غير أن ما يعنينا هنا بالتحديد، هو البحث في التطورات التي حصلت لهذا المصطلح، ابتداء من ميلاده الرسمي على يـــد "جوليا كريستيفا Julia Kristeva"(***)، إلى أن وصل إلى مرتبة تعلن صراحة عن قيامه برحلة عـــسيرة، جعلـــت المطاف ينتهي به إلى الانزواء في أحد الأنماط التي حددها "جيرار جنيت Gérard Genette"(****) ضمن مشروعه الموسوم **بالمتعاليات النصية** (Ttranscendante textuelle).

و إذا كنا سنعرض لهذا كله في الصفحات القادمة، فمن المستحسن ألا ندعي أننا سنـــستطيع أن نلـــم بكـــل الدراسات، فالكمّ غزير، و الوقت قصير، و خير لمن في مثل موقفنا أن يقتصر على الدراسات في لغتها الأصلية لا المترجمة

(*) ظهر مصطلح السيميائية Sémiologie في مجال الطب العلاجي أو الطب النفسي سنة 1752، و هو دراســة علامـــات المرضـــى وأعراضهم الجسدية و اللفظية، أما في مجال اللسانيات الحديثة فقد ظهر مع العـــالم السويـــسري " فرديناـــذ دي سوســـير Ferdinand DeSaussure" سنة 1910الذي يقول<< إن العلم الذي يدرس حياة الإشارة في مجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءا من علـــم النفس الاجتماعي، و بهذا سوف أدعو هذا العلم سيميولوجيا Sémiologie>> ينظر: بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001، ص: 14

(**) الأدب المقارن (Littérature Comparée): مدلول الأدب المقارن تاريخي. ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتهـــا المختلفة، و صلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، و ما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر. ينظر: غنيمـــي هـــلال: الأدب المقارن، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط 9، 1981،ص: 9

(***) جوليا كريستيفا Julia Kristeva:(1941-) فرنسية من أصول بلغارية ، ثقفت ثقافة أوربا الشرقية (روسيا) كما ثقفت ثقافة أوروبا الغربية (فرنسا)، مختصة في التحليل النفسي و السيميولوجيا ،انتمت إلى الجمعية العالمية للسيميولوجيا التي أنشئت بباريس سنة 1969 وكانت لها مجلة تصدر عنها بعنوان (Sémiotique)، كما نجدها انتمت الى جماعة "tel quel" الفرنسية التي تجمع رؤوس النقد الفرنسي مثل: فيليب سولار وجان ريكاردو وجاك دريدا ورولان بارت و ميشال فوكـــو. ومـــن مؤلفاتهـــا: la révolution du langage وpoétique 1974، le génie féminin 3vol,1999-2002 ، و في الرواية كتبت meurtre à BYZANCE .

ينظر: Le petit larousse illustré, ledictionnaire de référence pour toute la famille, Montparnasse Paris Cedex 06, p:1392

(****) "جيرار جنيت Gérard Genette"(1930- ؟): ناقد و باحث فرنسي، مدير الدراسات في " المعهد التطبيقي للدراسات العليا" في باريس، مدير مساعد لمجلة (الشعرية Poétique)، و يعد من أهم ممثلي التحليل البنيوي و نظرية الأشكال الأدبية، فهو ينظـــر إلى الأدب كلغة دون أن ينكر أهمية المضمون خلاف النظرة النقدية القديمة. من مؤلفاته: سلسلة (الصور1،2،3،4،5) (Figures I:1966, FiguresII:1969, FiguresIII:1972, FiguresIV:1999,FiguresV:2002) (جامع النص Architexte) 1979، (أطراس Palimpsestes) 1982 ، (العـــتبـــات les Seuils)1987، (L'œuvre de l'art) 1997. ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1982،ص: 302

لأهم أقطاب تفنية **التناص** (Intertextualité)، لأن هدفنا الوصول إلى تصور واضح – لأنفسنا أولا – يسمح لنا أن نلج بيسر فكر "جيرار جنيت Gérard Genette"، و يسهم في فهم مستغلقات نظريته، و من ثم تطبيق ما توصلنا إليـــه على مسرحية (الشهداء يعودون هذا (الأسبوع) لـــ " محمد بن قطاف"[*].

لعلنا لا نجانب الصواب إذا ما قلنا إن الحديث عن تفنية **التناص** (Intertextualité)، يتطلب منا التوقف بلا استرسال عند مصطلح **النص** (Texte)، فلولا وجود النص الإبداعي لما شغـــل" أبو الطيب المتنبي" [**] النـــاس و مـــلأ الدنيا << فلولا ذلك الشعر لما عرفنا رجلا اسمه أحمد بن الحسين يكنى بأبي الطيب المتنبي، و في عصره كان ملايين مـــن البشر مثله لهم آباء سقاءون وجالسوا الملوك و الولاة و ولدوا في الكوفة و غيرها و ماتوا بالصحراء بأيدي آثمة، و لم نسأل عنهم لأن لا أدب لهم، فالنص إذن هو الأصل و ليس المؤلف>>[1]، و اللافت للانتباه في هذا القول تلك الجملة الأخيرة التي تشير إلى نظرية **موت المؤلف** (La mort de l'auteur) لـــ "رولان بـــارت Roland Barthes"[***] و مـــا أحدثته من تغيير جذري في منحى الدراسات الأدبية، لكن ليس ثمة مجال – هنا – لمناقشة النظرية، و إنما نورد ما حـــصل

---

[*] محمد بن قطاف(1939-) ممثل ومؤلف ومخرج مسرحي جزائري، ولد في حسين داي بالجزائر العاصمة، تحصل على الشهادة الابتدائية و التحق بمعهد ابن باديس بقسنطينة، وحين أغلقه الاستعمار عاد إلى العاصمة. بعد الاستقلال التحق بالإذاعة و التلفـــزة الجزائرية وبعد ثلاث سنوات عمل، انتقل إلى المسرح الوطني الجزائري حيث مثل في أكثر من 40 مسرحية منها:(البوابون) و (الجثة المطوقة) و (دائرة الطباشير القوقازية)، كما اقتبس العديد من المسرحيات مثل: (عقد الجوهر) و (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) عام 1989، أسس في هـــذه الـــسنة مسرح القـــلعة رفقة "زياني شريف عياد" و"عز الدين مجوبي" ثم انفصلوا. ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته و تطـــوره 1926 – 1989)، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 1998، ص:177

[**] " المتنبي " (915م-965م): هو أبو الطيب أحمد بن الحسين الكوفي الكندي شاعر في العصر العباسي، نشأ و تعلم بالكوفة. صـــحب العظماء منهو سيف الدولة الحمداني أمير حلب(سوريا) إلا أن أزمة حدثت بينهما ، فتوجه إلى مصر قاصدا كافور الإخشيدي ثم فـــر مـــن مصر بعدما هجا كافور، فتوجه إلى العراق ثم فارس و في رجوعه لقي حتفه. كان المتنبي يحمل في نفسه طموحا سياسيا حاول أن يحققه بالشعر و أن يصل إليه بالحرب و لكنه فشل. له ديوان شعر يضم جميع الأغراض. ينظر: أبو قاسم محمد كرو و عبد الله شريط: شخصيات أدبية مـــن المشرق و المغرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط 2، 1966، ص:257-258

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية دراسة تطبيقية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 6، 2006، ص: 72

[***] رولان بارت Roland Barthes:(1915 – 1980)عرف بالناقد الصحفي قبل كل شيء و خاصة في جريدتي "le combat" و"France observateur" واهتم منذ 1950 بالمسرح الطلائعي فكتب عن براشت(Brecht) وســـامويل بيكـــات(Beckeu) وارتبط بجماعة "tel quel".اختص في علم الاجتماع فدرسه في معهد الدراسات العليا قبل أن ينشأ كرسي خاص بالسيميائية في معهد فرنسا (Collége de France) سنة 1976 و هو ممنون لميشال فوكو (Michel foucault) خاصة لأنه رشحه لهذا الكرسي. من أهـــم مؤلفاته: (درجة الصفر في القراءة le degré zéro de l'écriture 1953) و (علم السطورة Mythologies 1957) و(النقد و الحقيقة Critique et vérité 1966) و(لذة النص plaisir du texte 1973)و (مبادئ الـــسيميائية éléments de Sémiologie) ينظر: Le petit larousse illustré, le dictionnaire de référence, p 1199

بشأنه إجماع أو شبه إجماع فيما يخص مصطلح **النص** (Texte) معرضين – إلا عندما تقتضي الحاجة – عن الخـــوض في الجدل المتصل ببعض الجزئيات(*) حتى لا نقع في شرك ثقافـــة الاجترار التي جنت على العقـــل العـــربي فحالـــت دون الإبـــداع.

1 ــ دلالة مصطلح النص (Texte)

1 ــ1 ــ عند العـــرب:

1 ــ1 ــ1 ــ الدلالة اللغويـــة:

نال مصطلح النص (Texte) حظا وافرا من المهتمين بوضع تعريف دقيق له وعليه، فإن ضبط مصطلح **النص** (Texte) يقتضي بعض التريث و ذلك بالرجوع إلى المعاجم اللغوية القديمة و الحديثة.

فلو عدنا إلى (لسان العرب) لوجدنا أن **النص** (Texte) يحمل جملة من الـــدلالات ذلـــك << أن مـــادة (نصص) تعني رفعك الشيء: نصت الظبية جيدها إذا رفعته و أظهرته، و نص فلان الحديث أي رفعه إلى راويه ليظهـــر سنده و منه قولنا نصت الماشطة العروس إذا أقعدتها على المنصة حتى تظهر بين النساء، ونص المتاع: إذا جعل بعضه فوق بعض، و نص الرجل نصا: إذا استقصيت مسألته لأستخرج كل ما عنده، و نص كل شيء منتهاه>>[2] من خلال هذه الدلالات يمكننا أن نخلص إلى أن **النص** (Texte) في اللغة يحمل دلالة الرفع و الظهور، والاستقصاء، و غايـــة الـــشيء ومنتهاه، و الجمع و التراكم، و هذه الدلالة الأخيرة أشير إليها في (أساس البلاغة)<< تناص القوم: أي اجتمعوا>>[3]، إلا أن المعاجم القديمة لم تأت بالمعنى الاصطلاحي **للنص** (Texte) و هذا النقص هو ما تداركته المعاجم الحديثـــة مثـــل (المعجم الوسيط) فأثبـــت المعنى الاصطلاحي الذي هـــو <<ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، أو ما لا يحتمل التأويل>>[4]

(*) نـــقـــصد ببعض الجزئيات مثلا: النص و الخطاب، ، أنواع النص، ربط النص بالقارئ، ربط النص بالكتابة، ربط النص بالثقافة.

(2) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف (بابن منظور): لسان العرب، دار صادر بيروت، (د ط)، (د ت) مج7، مادة (نصص)، ص:97-98 ،و الفيروز أبادي (محمد بن يعقـــوب): القاموس المحيط، مؤسسة الحـــلبي و شـــركاؤه ،(د ط)، (د ت)، مج 2، ص: 319.

(3) أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد (الزمخشري): أساس البلاغة، تح: عبد الرحمن محمود ، دار المعرفة، بيروت، لبنـــان، (د ط)، (د ت)، مادة (ن ص ص) ص: 495.

(4) إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر و آخرون: المعجم الوسيط، دار العودة إســـــطنبول، تركيـــا، (د ط)، 1989، ج 1، ص:926.

فنرى أن **النص**(texte) يقترن بالتعيين و نفي الاحتمال، و استبعاد التأويل، و يشير قاموس (معجم مصطلحات الأدب) إلى أن **النص** (texte) يعبر عن<< الكلمات المطبوعة أوالمخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي >>[5]

1 ـــ 1 ـــ 2 ـــ الدلالة الاصطلاحيـــة:

تجدر الإشارة إلى أن العرب لم يتبلور عندهم المعنى الاصطلاحي **للنص** (Texte) إلا بعـد الاتـصال المباشـر بالغرب، فما نستخدمه نحن، إنما هو المعنى الغربي، دون فك الاشتباك مع المعنى العربي << إن مفهوم النص الذي تشتغل عليه الدراسات العربية الحالية، مفهوم أجنبي لمصطلح عرِّب خطأ، و لم يجد ما يطابقه في اللغة العربية>>[6]

و مع هذا نورد تعريفا كثير ا ما صادفناه خلال قراءتنا نحاول إيجازه في:

<< مدونة كلامية: يعنى أنه مؤلف من كلام

حدث: أن كل نص هو حدث يقع في زمان و مكان معينين

تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات و معارف و نقل تجارب إلى المتلقي

تفاعلي: أي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع

مغلـق: إي انغلاق سمته الكتابية الأيقونة التي لها بداية و نهاية

توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم و إنما هو متولد من أحداث تاريخيـة و نفـسية و لغويـة (...) وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له. فالنص، إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة>>[7]

يبدو أن مصطلح النص يمثل إشكالية إذ لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية و الاصطلاحية ليتداخل مع عدد من المصطلحات كمصطلح **الخطاب** (Discours)[*] و **العمل أو الأثر الأدبي**[**]

---

[5] مجدي وهبـه: معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان، بيروت، (د ط)،1974،ص:566.

[6] منير سلطان: التضمين والتناص(وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر،(د ط)،4 200،ص:38

[7] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب،ط 3، 1992،ص: 120

[*] << يقصر النص على المظهر الكتابي فيما يقصر الخطاب على المظهر الشفوي، و يقدم " فان دايك" تمييزا آخر بوصف النص بالبنية العميقة بينما يمثل الخطاب بنية سطحية أو وصف النص بالمظهر التجريدي بينما الخطاب يجسد وحدة لسانية تتجلى في ملفوظ واحـد>> ينظر: فاضل تامر: النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، مجلة أقلام، الصادرة عن وزارة الإعلام، بغداد، العراق، 1992، ع 3-4، ص:16

[**] هناك فرق بين النص و الأثر الأدبي<< الأثر الأدبي، أثر أدبي ذلك الشيء مفروغ منه، نحتفظ به و يستطيع أن يملأ فضاء فيزيائيا (مكان فوق رفوف المكتبة مثلا) أما النص فهو حقل منهجي، فالأثر يحمل باليد و النص يحمله الكلام) >>ينظر: رولان بارت : نظرية النص، تـر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي،بيروت، لبنان،1988، ع 3، ص: 97

و فجأة يقفــز المصطلح إلى النقد العربي الحديث لا بمعناه المعجمي، لكن بمعناه في النقد الغربي الحديث.

فــما دلالة **النص** (Texte) في النقد الغربي الحديث؟

1 ــ 2 ــ عند الغرب:

1 ــ 2 ــ 1 ــ الدلالة اللغوية:

يعتبر مصطلح **النص** (Texte) من أهم الإشكالات التي طرحتها المقاربات النقدية الجديدة، إذ لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية بل انتقل إلى حقول أخرى يكتسب ضمنها دلالات جديدة تختلف حسب اجتهادات أصحابها وتوجّهاتهم من جهة، و حسب تطورات المصطلح من جهة أخرى.

و قبل الحديث عن كل هذا بتفصيل و بكثير من العناية، علينا أن نذكر بداية مفهــوم النـــص (Texte) في بعض الثقافــات المستندة إلى الأصــول اللاتينية، <<لأن معنى النصّ(Texte) في أصل الاشتقاق والوضع في معظــم اللغات الأوروبية الحديثة يعني باتفاقها النسج (...) في الفرنسية (Texte) ، والإسبانية (Texto) ، والإنكليزية (Text) ، والروسية (TEKta) ، أخذ أصلا من اللغة اللاتينية (Textus) ويعني اللغة المتينة، وكذلك النسيج>>[8].

و من هذا المنطلق، تحيلنا بعض المعاجم اللغوية الفرنسية إلى نفس المعنى << فيطلق الــنص (Texte) علــى الكتاب المقدّس أو كتاب القدّاس، وهو في اللاتينية (Textus) ، وتعني النسيج (Tissu) أو(Trame) >>[9]

استنادا إلى هذه الخلفية النسيجية و دلالاتها في المجال المادي الصناعي، تكون الثقافة الغربية قــد عــبرت عــن النص (Texte) بكل دقة و وضوح، إذ لم تخرج عن المعنى الأصلي، لاعتبار النص نسيجا من الحروف و الكلمــات تم نسجها بالكتابة نسجا يدل على الانسجام و الانتظام و التشابك. و عليه فالأصوات و الكلمــات إذا لم تــستحل إلى كتابــة أي إلى نسيج فإنهــا ليست نصــا، و في هــذا المعنى يقول"بــول ريكور Paul Ricœur"[*]: << نطلــق

---

[8] عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائــر، (د ط)، 1986، ص: 43

[9] Le Grand Robert de la langue Français, Toure 4, Paris, 1985, p : 272

[*] " بول ريكور Paul Ricœur " فيلسوف فرنسي ولد في 1913، طبع فكره بالظاهراتية الوجودية (La phénoménologie et l'existentialisme)، و بالاعتماد علــى علاقــات في التحليــل النفــسي بــين فلــسفة التفــسير philosophie de l' Interprétation)التي جعلت منه أكبر ممثل للتأويليــة (L' herméneutique). من بين مؤلفاته: " الفناء و الــشعور بالــذنب "Finitude et culpabilité" ، " الآخر "Un autre" 1990، "النسيان "l'Oubli" 2000. ينظر:

Le petit larousse illustré, le dictionnaire de référence, p: 1681

كلمة النص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة>>[10]، أي أنّ **النص** (Texte) ما نكتبه وما ندوّنه، فهو يؤكد على المظهر الخطي، وهذه نظرة تلتقي مع وجهة نظر "رولان بارت Roland Barthes " حين نقــرّ أن<< كلمة نص تعني من حيث أصلها النسيج Texture>>[11]، بمعنى أنّ **النصّ** (Texte) يصنع نفسه باستمرار، وهو نسيج كما تنسج العنكبوت نسجها في شبكة متلاحمة منضدة.

ما نستخلصه من كل ما قدمنا أن المعاجم اكتفت بالرجوع إلى أصل الكلمة وما تدل عليه في أصــلها و مــا أصبحت تستخدم للدلالة عليه، **فالنص** (texte)في ترابط ألفاظه المكتوبة و المرصوفة بطريقة ما بمثابة النسيج المحبوك.

1 ـــ 2 ـــ 2 ـــ الدلالة الاصطلاحية:

بسبب تعدد المقاربات النظرية التي تسعى لتحديد **النص** (Texte)، فإننــا نقتصر على تقديم فــــكرة عــن بعضها انطلاقا من مبادئ بعض المناهج النقدية التي << تهتم بتاريخية النص واجتماعيته وواقعيته وأطلق عليها فيما بعد القـــراءات السياقية التي ينصب جل عملها نحو المبدعِ وأثر البيئـــة والمجتمع ووضعه النفسي وطبقته الاجتماعية في النص المبدَع>>[12] **فالنص** (Texte) مثلا عند الاجتماعيين مرتبط بأرضيته الاجتماعية التي نبـــت فيها لأنه يعـــبر عنـــها، فالتاريخ والثقافة والسياسة و حتى الاقتصاد يشكلون جميعا الخلفية التي يتشكل ضمنها النص فيطبع بها و لذلك يعرف من خلالـــها. بينمـــا يكتفي دعـــاة المنهج النفسي بربـــط **النص** (Texte) بصاحبـــه<< يحب الفنان دائما أن يتـــوارى خلف عمله الفني، إنه لا يريدنا أن نراه هو و إنما يريدنا أن نرى هذا العمل>>[13] هؤلاء ينطلقون من فرضية أنـــك إن عـــرفت المؤلف بـــاللاشعوره (Inconscient) [*] وعـــقـــده (Complexe)[**] ، عرفـــت بذلك النـــص الـــذي يتســـامى (Sublimation) [***] عن عصابيـــة [****] صاحبـــه.

---

[10] بول ريكور: النص و التأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب و الفكر العالمي،بيروت، لبنان، صيف 1988 ،ع 3، ص:38

[11] رولان بارت: لذة النص، تر: محمد الرفرافي و محمد خير البقاعي، مجلة العرب و الفكر العالمي، 1990،ع10، ص:35

[12] حسين المكتبي النعيمي: في مناهج النقد الحديثة ، مقال على الرابط التالي: www.alnemi.com/forum/index.php

[13] عـــز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة،مصر، ط 4، (د ت)، ص: 26

[*] اللاشعور(Inconscient): مجموع العمليات النفسية التي تجري داخل الفرد دون وعي منه، و يقتصر على علم النفس الفرويدي أو ما يسمى بعلم النفس البورجوازي. و يتكون اللاشعور عند "سيجموند فرويد Sigmund Freud" من الطاقات المكبوتة الـــتي يـــشوهها الإحباط، و التي تضغط على الشعور و توجه السلوك اليومي، و لا تفصح عن نفسها بشكل سافر إلا في الحالات المرضية المسماة = بالعصاب ويقسم"سيجموند فرويد Sigmund Freud" العقل إلى جزء سطحي عاقل هو الأنا(Ego)، و جزء عميق غريزي عدواني لاشعوري هو الهو(Id)، و جزء علوي متخارج من الأنا و يمثل القيم و الضمير و هو الأنا الأعلى (Superego).

هذا عن المناهج السياقية، أما المناهج النسقية أو النصية ممثلة بداية في الشكلية الروسية التي تختلف عن المنـــاهج السابقة بحيث تنظر إلى **النص** (Texte) على أنه<< بناء عضوي بمجرد الانتهاء من كتابته يصبح كلا متكاملا ينظر إليه من داخله، و أن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكوناته هي قوانين العمل نفسه>>[14]

و كأننا- بذلك- نقرأ تعريف البنيوية للنص من حيث هو:<< بنية لغوية مقفلة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى لا تحيل إلا عليها، طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة و التقبل>>[15] و هذه الرؤية تعــد إحـــدى المبـــادئ الأساسية للبنيوية التي تقيم تحليلها على عزل **النص** (Texte) عن سياقه التاريخي والاجتماعي كما تفصل بين النص و بين مبدعه.

و تكمن فائدة هذه المقاربـــة إزاء النص الأدبي في كونها تتفادى كل إحالـــة مرجعيـــة خارج **النص** (Texte) من أجل التركيز على **النص**(Texte) ذاتـــه.

ينظر: عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة،مصر، ط3، 2000، ص:700-701

(**) العقـــــدة النفسية (Complexe) : العقدة النفسية في اعتبار مدرسة التحليل النفسي هي المبعث على تصرفات لاواعية تصدر عـــن شخص أو هي" اتجاه انفعالي لاشعوري لا يبرح يؤثر في التفكير و السلوك على الرغم مما أصابه من الكبت و النسيان". و العقدة اصـــطلاح " كارل جوستاف يونج" (1875-1961) و العقدة أنواع منها: عقدة النقص، عقدة إلكترا، و عقدة أوديب، و عقدة الذنب. ينظر: خليـــل أبو فرحة: الموسوعة النفسية، دار أسامة، الأردن عمان، ط1، 2000، ص: 21

(***) تسامي (Sublimation): أطلق "سيجموند فرويد Sigmund Freud" وصف التسامي على النشاط الفني و الاستقصاء الفني. وتطلق تسمية التسامي على النزوة بمقدار تحولها إلى هدف جديد غير جنسي، حيث تستهدف موضوعات ذات قيمة اجتماعية. جان لابلانش.ج ب بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، ط 4، 2002، ص: 174

(****) العصاب: نوع من الوسواس و القلق و الهيستيريا. يحس المريض باضطراب، و عدوانية، و أرق، و عجز عن تقديم أي عمل. يصاب به الناس كما يصاب به الأدباء و الفنانون، و يبدو جليا في إنتاجهم. و هم حين يكتبون أو يرسمون في حالة العصاب يأتون بأعمال مدهشة لأنهم في حالة تصورية خاصة تمكنهم من الخروج عن المألوف الأدبي و الفني. ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلميـــة، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ج1، ص:624-625

(14) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، نيسان (أفريل) 1998، ع 232، ص: 159

(15) الطاهر الهمامي: القارئ سلطة أم تسلط، مجلة الموقف الأدبي ، الصادرة عن اتحاد كتاب العرب، دمشق، ســوريا، 1998،ع 33،ص: 23

و بالرغم من جدل ثنائية الداخل و الخارج، التي حاولت التخفيف من حدة مفهوم البنية المغلقـــة في البنيويـــة التكوينية (Structuralisme génétique) (*) مع"لوسيان غولـــدمان Lucien Goldmann"(**) الـــذي اســـتثمر أفكار"جيورجي لوكاتش Lukács György"(***)، و"كارل ماركس Carl marx "(****)، أو البنيوية النفسية (Structuralisme psychologique)(*****) مع "جـــاك لاكان Jacques Lacan "(******)

غير أن كل هذا لم يـــمـــد طويلا في عمر البنيوية، فظهرت السيميائية – في أعقابها- التي أسهمت في تعريف **النص** (Texte) بل قرنت بين مصطلح **النص**(Texte) و **التناص** (Intertextualité) قائلة:<< الـــنص لوحـــة

(*) البنيوية التكوينية أو الدينامية (Structuralisme génétique): مصطلح يشير إلى وجود تغيـــر في بنية الأثـــر الأدبي يرتبط بفكر ووعي مبدعه و وعـــي الجماعة التي يرتبـــط بها. و تبنى هذا المفهوم "لوسيان غولدمان Lucien Goldmann "، فبنيـــة الروايـــة الحديثة بحسب رأيه تتغيـــر بتغير بنيـــة الوسط الاجتماعي و الاقتصادي في المجتمع العربي الحديث.

سمير حجازي : المتـــقـــن:معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص: 201

(**) "لوسيان غولدمان Lucien Goldmann " (1913-1970) ناقد روماني الأصل من بوخارست لكنه يعـــد مـــن المفكـــرين الفرنسيين، بحث في علم اجتماع الأدب، أكملت أعماله أعمال الناقد "جيورجي لوكاتش György Lukács"، صاحب مذهب نقدي جديد تبلور في البنيوية التكوينية. يرى أن التاريخ يشرح البنية و ليس العكس، ارتكز تحليله على الأسس الماركسية فكشف العلاقة القائمة بين الإبداع الفردي و الحياة الاجتماعية. له (العلوم الإنسانية والفلسفة)1952، (الإله الخفي) 1956،(من أجل علم اجتماع روائي) 1964، (الماركسية و العلوم الإنسانية) 1970. ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، ص:307

(***) "جيورجي لوكاتش György Lukács": (1885-1971) ولد في بودابست. فيلسوف و رجـــل سياســـي مجـــري، نقـــل رؤية"كارل ماركسcarl marx " الإنسانية مركزا على (المفهوم التاريخي، و وعي الطبقات)، أرسى قواعـــد علم الجمال الماركـــسي (esthétique marxiste، و نظرية الرواية (La théorie du roman) 1920. ينظر:

Le petit larousse illustré le dictionnaire de référence, p: 1528

(****) "كارل ماركس carl marx": (1818-1883) فيلسوف اجتماعي ألماني حـــرر" البيان الشيوعي " و أســـس" الدوليـــة الأولى" لـــه (رأس المال) و هو دستور الماركسية و النظام الشيوعي. ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط31، 1991، ص:511

(*****) البنيوية النفسية (Structuralisme psychologique): مجال دراسي حديث أسسه الفرنسي"جـــاك لاكـــان Jacques Lacan "يهدف إلى دراسة اللاشعور باعتباره لغة تملك بنية خاصة. و هذا المجال يرتاده عالم الرمز دون الاقتصار على دراسة الواقع و عـــالم الخيال. و يعتبر اللغة ليست نتاجا للذات و إنما هي التي تكونها، و تضفي عليها كل ما لها من دلالة. ينظر: سمير حجازي : المتقـــــن:معجـــم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة ، ص: 202

(******) "جاك لاكان Jacques Lacan ": (1901-1981)، طبيب و محلل نفسي فرنسي، ساهم في تعظيم أعمـــال "ســـيجموند فرويد Sigmund Freud" بحيث فتح حقل التحليل النفسي بالربط بين اللسانيات (Linguistique) وعلـــم الإنـــسان البنيـــوي (l'Anthropologie structurale)، فبـــالنسبة إلـــيه اللاوعـــي يظهـــر كلغـــة. و من مؤلفاتـــه: (كتابات Ecrits) 1966، (ندوة Séminaire)1975 - 1991 . ينظر:

Le petit larousse illustré le dictionnaire de référence, p:1494

فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى>>[16] و يبقى النص << مدونة لانهائية من الإمكانات>>[17] يسعى الدارسون لكشف خباياها و إنارة دروبها المعتمة.

و لعل من بين أهم هذه الاجتهادات التي أغنت حقل تعاملنا مع النص الأدبي، وطورت المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية، دراسة "جيرار جنيت Gérard Genette" حول ما يسمِّيه بالمتعاليات النصية (Transcendante Textuelle)، إذ استعمل هذا المفهوم ليحل محل **التناص** (Intertextualité)، لأنه أجمع وأشمل، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس **التناص** (Intertextualité) سوى واحد منها، و بذلك يغدو **التناص**(Intertextualité) مفهوما فرعيا، يشكل أحد الأنماط الخمسة في علاقات **التعالي النصي** (Transtextualité)

و حرصا منا على الاستعمال الدقيق لمصطلح **المتعاليات النصية** (Transcendante textuelle) – في بحثنا – كان لزاما علينا بادئ ذي بدء تحديد مصطلح **التناص** (Intertextualité) الذي يشكل المحور الأساسي في أنماط علاقات **التعالي النصي** (Transtextualité).

بعد استعراضنا لتعريفات النص عند عدد كبير من الدارسين أصبح من الأهمية بمكان أن نتدبر مصطلح **التناص** (Intertextualité) و نحدد دلالاته المفهومية و إمكانياته الإجرائية على الرغم من المشكلة التي ستواجهنا و التي تكمن في تعدد التعريفات التي قدمت لمصطلح **التناص** (Intertextualité) نظرا لاختلاف الاتجاهات النقدية، **البنيوية** (Structuralisme)[*] و **السيميائية** (Sémiologie) التي أظهرته واستخدمته في خطابها النقدي، مما جعل من غيرالممكن تقديم تعريف جامع مانع، يحدد دلالة مصطلح **التناص**(Intertextualité)، لكن ذلك لا يمنع من الحديث عن معناه.

---

[16] عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير (من البتيوية إلى التشريحية)، ص: 322

[17] Gérard Genette : palimpsestes, la littérature aux second degrés, édition du seuil, 1982, p:9

[*] البنيوية: (Structuralisme) مذهب يعتبر اللغة مجموعا مركبا لعناصر مترابطة بحيث لا يمكن تحديد، أو تعريف أي عنصر بمفرده بل بعلاقاته مع العناصر الأخرى التي تؤلف هذا المجموع، و يعد " فرديناند دي سوسير Ferdinand DeSaussure" مؤسس مفاهيم البنيوية في مجال الألسني، ثم انتقلت هذه المفاهيم إلى ميدان النقد الأدبي، و يعتبر"رولان بارت Roland Barthes" رائد النظرية البنيوية ، ولا سيما في كتابه (الكتابة في درجة الصفرLe degré zéro de l'écriture) 1953.يتظر: محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار،دار مدني، الجزائر، (دط)، (دت)،ص:63

2 ــ دلالة مصطلح التناص (Intertextualité)

2 ــ1 ــ في النقد العربي:

هناك العديد من الوسائل لتشكيل المصطلح منها: الترجمة، النحت، القياس، إلا أن أبرز طريقة لبناء المصطلح في اللغة العربية الاشتقاق[*]، و عليه فإن <<التناص مصدر قياسي على وزن تفاعل " تناصص" وقــع إدغــــام الــصاد الأولى في الصاد الثانية فقيل تناص يتناص تناصا>>[19].

و الحق أن هذه الصيغة المصدرية لها دلالات مختلفة في اللغة من أهمها:

<< أ- المشاركة و هي الغالبة في اللغة كقولهم تشارك القوم أي اشترك كل منهم مع الآخر أو تــصالح القــوم إن اشترك كل منهم في المصالحة أو الصلح.

ب- المطاوعة وهي القيام بالفعل ذاتيا أو عن طواعية كقول بعضهم "باعدت فلانا عني فتباعد".

ج- التظاهر أي أن يبدي المرء ظاهريا ما قد يخفيه داخليا كقول بعضهم تمارض أي اظهر المرض و ما به مرض.

د- وقوع الأمر بالتدريج كقول بعضهم توارد القوم إذا جاء بعضهم اثر بعض وتعافى الرجل إذا برئ أو تماثــل للشفاء شيئا فشيئا >>[20]

فإذا كانت هذه الدلالات هي من أهم المعاني التي تسجلها صيغة " تفاعل" فإلى أي مدى نجد لفــظ **التنـــاص** (Intertextualité) يحمل هذه المعاني؟

أولا ــ المشاركة:إن المشاركة النصية تعني << لقاء نص بنص فيحدث بينهما تقاطع أو تداخل سواء حــصل هذا التداخل برغبة ذاتية في المشاركة أو حصل عفوا>>[21]

ثانيا ــ المطاوعة:أما معاني المطاوعة و التظاهر فيمكن أن نلمسها من خــلال قابليــة النــصوص للتحويــل والامتصاص، فهي عجينة طيعة.

---

[*] مقارنة باللغة الإنجليزية التي تلجأ إلى النحت أو التركيب، فاللغة العربية لغة اشتقاقية بامتياز

[19] محمود المصفار: التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، مطبعة التسفير الفني، تــونس، (دط)، 2000، ص: 1

[20] عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1984، ص: 38

[21] محمود المصفار: التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي (مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، ص:1

و إنما **التناص** (Intertextualité)[*] الحق ما كان امتصاصا، و إن وصلنا إلى هذه المرحلة فالنص – يخدعنا– إن صح التعبير لاسيما إن كان المتلقي يفتقر إلى الثقافة النصوصية فمن السهل على النص التخفي و الانتساب إلى صاحبه الجديد الذي تبناه. و لا يخفى علينا أن هذا الأمر يتم على مراحل و بطريقة تدريجية، ومع مرور الزمن يضيع النص الأول بتزاحم النصوص و تراكمها، و قد لا نهتدي في حفرياتنا إلى النص الأب الذي تناسلت منه النصوص.

2 ـ2 ـ في النقد الغربي:

سبق أن عرفنا أن مصطلح **التناص** (Intertextualité) في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Intertextualité)، حيث << تعني كلمة (Inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمة (Texte): النص و أصلها مشتق من الفعل اللاتيني (Textere) و يعني نسج أو حبك و بذلك يصبح معنى (Intertexte) التبادل النصي>>[22]، في حين تدل اللاحقة (ité)[*] على معنى الاسمية المجردة.

أما إذا تصفحنا القواميس الفرنسية فنطالع ما نصه:

<<Ensemble des relations qu'un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création.(par la citation, le plagiat l'allusion, le pastiche…ets) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur. >>[23]

و هذا مؤداه أن **التناص** (Iintertextualité) هو مجموع العلاقات التي يقيمها نص أدبي مع نص آخر أو نصوص أخرى، إن على صعيد إبداعه (عن طريق الاقتباس، السرقة، التلميح، المعارضة....) أو على صعيد قراءته و فهمه عن طريق التقريبات التي يقوم بها القارئ.

(*) ميّز " ميشال ريفاتير Michel Riffaterre" بين مصطلحين: << تقاطع النصوص Intertexte و التناص Intertextualité ، فالمصطلح الأول يعني العملية التي نقوم بها عندما نقارب عددا من النصوص إلى نص معين نكون بصدد دراسته، و هي عملية مألوفة في النقد التاريخي و معروفة بأنها دراسة لتاريخ المؤثرات الأدبية أو ما يسمى بالبحث عن الينابيع (...) و التناص إذن كل شيء مختلف عن مفهوم تقاطع النصوص لأنه : ظاهرة توجه قراءة النص و تهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها(...)>> ينظر: حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الثقافي، جدة، السعودية، يونيو(جوان) ،2001، مج10،ج40، ص:71-72

(22) أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد (دراسة)، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2007، ص: 19

(*) اللفظ مكون من ثلاثة أقسام هي: سابقة (Préfix)، جذر (Radical)، لاحقة (Sufix)

(23) Le petit larousse illustré, le dictionnaire de référence, p:591

Et intertextualité:<< Réseau des idées, des discours, des motifs culturels, qui entretien correspondance avec une œuvre >>[24]

و مؤداه أيضا أن التناص هو: شبكـــة من الأفكار و الخطابات و العـــوامل الثقافية التي تدخل في تفاعل مـــع أثـــر أدبي ما.

Et intertextualité aussi: << Est la relation que le sujet d'énonciation met entre des textes qui sont ainsi dialogue entre eux, se recomposant entre eux à travers la culture du sujet. L'intertextualité implique qu'il n'ya pas de sens, mais que la sémantique d'un texte est une dynamique inarrêté >>[25]

و هذا يعني أن **التناص** (Intertextualité) هو: العلاقة التي يقيمها موضوع التلفظ(الإبلاغ) بين النصوص التي تتحاور فيما بينها، و تنشأ من جديد – متنافذة- عن طريق ثقافة الموضوع. ينتهي **التنـــاص** (Intertextualité)إلى أن المعنى غير موجود ، إلا أن الدلالة **السيميائية** (Sémiologie) لنص ما غير نهائية في حد ذاتها .

لو نظرنا بتمعن فيما قدمته القواميس الفرنسية، لوجدنا أن الكلمة المفتاحية التي تقوم عليها هي: العلاقة بصيغة الجمع و هو ما أقرته سابقا **السابقة** (Préfix) أي (Inter) الدالة على الربط و (Textus) الدالة على النسيج، في حين لا نلمس هذه المعاني الدقيقة – في اعتقادنا- في العربية.

3 ــ الإرهاصات الأولى لمصطلح التناص (Intertextualité)

إذا جاز لنا أن نحكم بما حكمت بـــه الطبيعـــة و هـــو أن لكـــل شـــيء ســـبب فإننـــا في حـــديثنا عـــن **التناص**(Intertextualité) لن نعدم إرهاصا هنا أو هناك كما هو الحـــال في دراســـة لــــ "فردينانـــد دو سوســـير Ferdinand DeSaussure"[*] عام 1909 لما قـــال << إن سطح النص مكوكب تبنيه و تحركه نصوص أخـــرى،

[24] Bernard le chabonnier Dominique, rincé pièrre, Brunel Chritaine Moatti, littérature textes et documents: introduction historique de Pièrre Miquel XX siècle. Collection Henri Mitterand. France, Juillet 1998, p:857

[25] Bernard le chabonnier Dominique, rincé pierre, Brunel Chritaine Moatti, littérature textes et documents: introduction historique de Pièrre Miquel XX siècle. p:857. et voir: Claude kannas, la rousse, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, assistée de Janine Faure, décembre, 1994, p:255

[*] "فرديناند دو سوسير Ferdinand De Saussure" (1857- 1913): عالم سويسري حصل على دكتوراه في أطروحتـــه الـــتي تناولت اللغة السنسكريتية، اشتغل في التعليم في معهد الدروس العليا في باريس ثم رجع إلى بلد سنة 1891 حيث مارس التعليم في الجامعة =

حتى و لو كانت مجرد كلمة>>[26]، فالنص يرتبط بكواكب قريبة أو بعيدة تدور في فلكه ثم إن أبسط كلمة تحمل ذاكرتها، تاريخ استعمالها، انطلاقا من معناها القاموسي و هذا "لانسون غوستاف Lanson Gustave "[*] في الفترة ذاتها يؤكد أن << أكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال، و بؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته، فلكي نميزه – أي نجده هو نفسه – لابد أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغربية>>[27]

لا يخلو هذا الطرح من حقيقة، لكن هل بإمكاننا أن نجاري فعلا طرح" لانسون غوستاف Lanson Gustave " ونجزم أن هذا النص نملكه و ذاك لغيرنا؟

في الأخير تجدر الإشارة إلى أن الارهاصات شيء و النظرية شيء آخر، وهذا ما فعله "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine"، ولهذا عد المدخل الطبيعي **للتناص**(Intertextualité) و منه انتقلت أفكاره إلى"جوليا كريستيفا Julia Kristeva" ومنها تناولته الأقلام، و توسعت فيه، ثم انتقل إلى ميادين معرفية أخرى **كالمثاقفة** (Acculturation)[*] **والأدب المقارن** (Littérature comparée) فحدث الالتباس.

وبصورة أوضح نستطيع أن نقول إن **التناص**(Iintertextualité) أحد مميزات النص(Texte) الأساسية التي تحيل على نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها، أما حقله فهو فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة فقدت نسبها ونقاءها.

= إلى أن توفي. أحدث ثورة فيما يتعلق بمفهوم اللغة، إذ ميز بين اللغة و الكلام، كما دل على أهمية الصوت و النطق، أسس مفاهيم البنيوية في مجال الألسني. له: مقالات في مجلة (Mémoires de la société des linguistes) و كتاب (دروس في الألسنية العامة) 1916 طبع بعد وفاته. ينظر: ميشال زكريا: الألسنية المبادئ و الأعلام (علم اللغة الحديث)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، (د ط)، 1980، ص: 223-224

(26) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، (د ط) (د ت)، ص: 402

(*) " لانسون غوستاف Lanson Gustave ":(1857-1934)، ناقد أدبي و جامعي فرنسي. طبق المنهج التاريخي و المقارن في دراسة الأعمال الأدبية. ينظر:

Le petit larousse illustré le dictionnaire de référence, p:1499

(27) منير سلطان: التضمين و التناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)، ص: 48

(*) المثاقفة (Acculturation) اصطلاحا مرتبطة أساسا بالأنثروبولوجيا التي كانت لها دلالة الهيمنة، فقد ظهرت أول الأمر حوالي 1880مع "غرابنر Grabner" خاصة في في بحوث الأنثروبولوجيين الأمريكيين أي ضمن الاتجاه الأنجلوساكسوني للدلالة على "دراسة التغيرات الناتجة عن الاحتكاك بين شعبين أو ثقافتين مختلفتين". ينظر:أمين الزاوي، من المثقافة إلى الترجمة، جريدة الجمهورية، (ملحق)، الجزائر، ع 7، بتاريخ 24 ديسمبر1986،

لعل النظر في مفهوم **التناص** (Intertextualité)يقودنا إلى الوقوف عند الدارسين المؤسسين للنقد الغربي المعاصر و مظاهره المميزة و تطوراته المتعددة بشيء من التفصيل، ذلك أن المفهوم الواحد لا ينفصل عن غيره من المفاهيم في الجهاز النقدي، بل إن إدراكه لا يتم إلا في إطار رؤية عامة للنقد و الحياة.

و هكذا اتسع مفهوم **التناص** (Intertextualité)و ارتأينا الحديث عن كيفية تأسيسه و علاقته بالحوارية والإنتاجية و العبورية عند كل من"ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" و "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" و"رولان بارت Roland Barthes" و"جيرار جنيت Gérard Genette".

3 ــ 1ــ الحوارية (Dialogisme) عند "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine"(*) :

أقام"ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" نظرية فنية و جمالية بالانطلاق من جنس الرواية التي تعد عنده مزيجا من مكونات عديدة و عناصر مختلفة تراكمت عبر التاريخ و أهم ممثل لهذا المزيج هو"دوستويفسكي Dostoïevski" (**) الذي لم تكن الرواية عنده إيديولوجية و حسب، بل هي كذلك جمالية على أن " دوستويفسكي Dostoïevski" لم يبلغ هذه الدرجة في الإبداع الفني المتميز إلا لأنه أدرك قيمة الحوارية أو تعدد الأصوات من جهة كما أدرك قيمة الفولكلور أو الأدب الشعبي في صناعة الآثار الروائية من جهة أخرى. فكانت دراسة"ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" لآثار "دوستويفسكي Dostoïevski" الروائية دراسة اجتماعية **زمانية (** Diachronique) و ذلك بإرجاع النصوص الدوستويفيسكية إلى مكوناتها الأولى و إلى التراكمات الإبداعية التي ساهمت في صنعها.

(*) "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine":(1885-1975)اشتغل في أول حياته معلما ثم اشتغل في بعض الجامعات الداخلية بالاتحاد السوفياتي دون أن يرتقي إلى درجة أستاذ بجامعة مركزية بموسكو ، لم تعرف مؤلفاته إلا في وقت متاخر في حياته وربما بعد وفاته وأطروحته حول "رابلي Rabelais" التي قدمها سنة 1941 و لم تلق القبول وبدل أن يمنح صاحبها لقب دكتور منح لقب مترشح في الآداب والعلوم الإنسانية فقط و أهم آثاره . (الماركسية و فلسفة اللغة Le marxisme et la philosophie du langage) 1929(قضايا الشعرية عند دستوفكسيProblémes de la poétique de dostoievski) 1929، ثم أعيد نشره سنة1963 بعنوان (شعرية دوستويفسكي)، (الجمالية ونظرية الرواية Esthétique et théorie du roman) 1965 ، (جمالية الإبداع اللغوي) Esthétique de la création verbale وقد صدر بعد وفاته سنة . 1979 ينظر: تودوروف: نقد النقد، تر:سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان ، ط1، 1986، ص: 73

(**) "دوستويفسكي فيدور Fidor Dostoïevski: (1821-1881) كاتب روائي روسي كان له التأثير العظيم في الحركة الفكرية الروسية العصرية. له روايات تمتاز بالتحليل الأخلاقي النفسي منها (الجريمة و العقاب) و (بيت الموتى). ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص:249

إن مفهوم **الحوارية** (Dialogisme) جاء بديلا لمفهوم **المناجاة** (Monologisme) ويعتبر"ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" أن هذه **الحوارية** (Dialogisme) لا توجد في كل الروايات بل هي توجد في بعضها دون بعضها الآخر. << فكل من جاء قبل دستويفسكي مثل شكسبير و رابلي لا يمكن عد كتاباتهم من الكتابات الحوارية>>[28]

فالحوارية (Dialogisme) عند"دوستويفسكي Dostoïevski" ذات طابع عام يطول جميع عناصر البنية الروائية أي << أن الحوارية تتخلل كل الحديث البشري و جميع العلاقات الإنسانية و مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية أي كل ما يمكن أن يكون له معنى أو فكرة>>[29].

فأين تتمثل هذه **الحوارية** (Dialogisme) و ما هي مظاهرها في الرواية؟

تتجلى هذه **الحوارية** (Dialogisme) في ثلاثة مظاهر:

<< التهجين، تعالق اللغات القائم على الحوار >>[30]. يقول "ميخائيل باختين **Mikhaïl Bakhtine**" معرفا **التهجين** (L' hybridation) بعد أن يتساءل عن ماهيته: <<ما التهجين؟ إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبةزمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ" >>[31]، إلا أن عدم تزويدنا بأمثلة تطبيقية حية تشرح المقصود بالتهجين، و الاكتفاء بالإشارة إلى عناوين روايات استخدمت هذه التقنية، حال دون نجاحنا في إزالة بعض الغموض الذي لحق التعريف السابق، ومن هاته الروايات يذكر << الأمثلة الكلاسيكية التي تساق في هذا الصدد هي: دون كيشوت، وروايات الكتاب الساخرين الإنجليز: فيلدنج، سموليت، ستيرن، ثم الرواية الألمانية الرومانسية الساخرة: هيبيل وجان ــ بول>>[32].

إذا هذا النوع من **التهجين** (L' hybridation) يستخدم عادة في مجالي السخر والهجاء الشعبيين أو ما يسمى بالكرنفال.

---

(28) محمود المصفار: التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، ص: 33

(29) باختين ميخائيل: شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص: 57

(30) باختين ميخائيل: المتكلم في الرواية، تر: محمد برادة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1985، مج 5، ع 30، ص: 114

(31) المرجع نفسه، ص:114

(32) المرجع نفسه، ص:115

أما بالنسبة للنوع الثاني فنجد "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" يصفه على أنه تلك <<الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخليا، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص. ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة معينة ملفوظة>>[33].

و يتجسد على سبيل التمثيل في الحوارات الإيديولوجية و الثقافية غير المباشرة. وتستخدم الروايات هذا الصنف التعبيري كثيرا في وقتنا الحاضر.

أما الشكل الثالث: المتمثل في **الحوارات الخالصة** (Dialogues pures) فيقول عنه "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" بخصوصه << وحوار الرواية نفسه، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية>>[34] معنى هذا الكلام، أن هذا الشكل مرتبط بالشكلين الآخرين ارتباطا وثيقا إلا أنه رغم ذلك يبقى محتفظا ببعض خصوصياته، كشكله الطباعي الذي يميزه، بحيث يمكن للمؤلف أن يسبق تلك المقاطع بـــ << علامـــات معلنة ترافقها، كالمطة، أو يتبعها باقفال تدعيمية مثل :بادر، قال، أضاف، هتف، تساءل،(...)>>[35]، وإلى غير ذلـــك من البدائل الاختيارية المتوافرة، وعلى العموم، يمكن تلمس تلك التقنية بسهولة، فصوت الراوي أو السارد في هذه الحالـــة يتوقف، ويفسح المجال للشخصيات الحكائية لتعبر عن مكنونات بالحوار العادي و هذا يتوفر في الرواية و المـــسرح علـــى حـــد سواء.

إذا، **فالحوارية** (Dialogisme) لعبت دورا كبيرا في تطوير مجال التحليل النصي،الذي كان مسيجا ومحاطـــا بجملة من الضوابط والقوانين، جعلت النص السردي يبدو أشبه ما يكون بهيكل جامد، إنها بمثابة << فرصة لنقد بنيوي أدبي. لقد أعادت فتح التحليل النصي، بالتركيزأكثر على البنيات الداخلية، بالنظر إلى خارجيتها (Extèriorité). وقـــد سمحت الإشكالية الحوارية بالانفلات نحو عودة بسيطة إلى **لصـــق** (Collage) المعلومات التاريخيـــة، الـــسير الذاتيـــة، والنفسانيات، التي كانت غريبة تماما على النص، الذي ميز النقد ما قبل البنيوي (Prèstucturaliste)>>[36]

---

(33) المرجع السابق ،ص:116

(34) المرجع نفسه ،ص:116

(35) نعيمة فرطاس: نظام الزمن السردي في رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)- للطاهر وطار- (تطبيق مفاهيم جيرار جنيت)، مقال على الرابط التالي: www.difaf.net/modules.php?name=News&file=article&sid=603

36 Laurent jenny Méthodes et problèmes. www.Izzetomar.com

هكذا نلاحظ أن"ميخائيل باختين **Mikhaïl Bakhtine**" لم يستخدم مصطلح **التناص (Intertextualité)**بل مصطلح" **الحوارية (Dialogisme)** للدلالة على **تقاطع النصوص** (Intertexte) و **الملفوظات** (Enoncés) في النص الروائي الواحد. كما أنه استخدم مصطلحات أخرى تلتقي مع مفهوم الحوارية أو توضع بعض الظواهر التي تنطوي تحت الحوارية، منها مفهوم **تعددية الأصوات** (Polyphonie) و مفهوم **تعددية اللغات** (Plurilinguisme).

فما المقصود" **بتعددية الأصوات** (Polyphonie) التي يراها"ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" من الوسائل الإجرائية ممكنة لتحليل بنية الرواية ؟

إنها ثاني أهم المفاهيم التي استفاض هذا الناقد في استعراضها، وقد << وضع من طرفه لوصف بعض ميزات روايات"دوستويفسكي Dostoïevski" ، ثم عرف بالمتابعة توظيفات متعددة، خصوصا في لسانيات التلفظ Enonciation أين تعين خطابا يعبر عن تعددية صوتية>>[37].

وقد عرف المفهومان (الحوارية، تعددية الأصوات) نشاطا كبيرا، ليس عند اللسانيين الغربيين فقط، بل حتى عند صاحبهما، إذ كانت تعددية الأصوات عند "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" علامة مميزة للرواية (الدوستوفسكية Dostoïevskien)<<كثرة الأصوات voix و أنواع الوعي المستقلة المتميزة، و النغمات المتعددة الصحيحة التي تخص الأصوات المتميزة عن سواها، كل ذلك يكون في الحقيقة السمة الأساسية في روايات "دوستويفسكي Dostoïevski" و ما يبدو في آثاره ليس هو كثرة الطبائع و الأقدار في داخل عالم وحيد و موضوعي، أوضحه وعي المؤلف وحده، بل تعدد أنواع الوعي المتكافئة وعوالمها تعددا يأتلف من غير اندماج، في وحدة حدث معين>>[38]

فالشخصية في روايات"دوستويفسكي Dostoïevski" ليست إذا مجرد موضوع يخص وعي الكاتب. فهو يقدمها على أنها وعي آخر، غريب. و فضلا عن ذلك نلحظ بأن الشخصيات لا تكف عن التحاور مع ذواتها، أو مع الشخصيات الأخرى، لأن المقصود فيما يخصها أن تعي حقيقتها، و هذا لابد من القيام به دائما تحت عين الآخرين، لأن الآخر وحده يهبك الشعور بالوجود.

و فضلا عن ذلك، يمكننا أن نشير إلى أن رواية"دوستويفسكي Dostoïevski" تمثل حوارية بمعنى أنها تشير إلى أن << التفكير الإنساني لا يغدو صحيحا، و لا يتحول إلى فكرة، إلا باحتكاك حي مع فكرة أخرى، تتجسد في

---

(37) Laurent jenny Méthodes et problèmes. www.Izzetomar.com

(38) باختين ميخائيل: شعرية دستويفسكي،ص: 57

صوت الآخرين، أي في الـــوعي الذي يعبر عنه الخطاب. الفكرة حدث يجري حتى نقطة التـــلاقي الحواريـــة بين وعيين أو أكثر>>[39] و ما اكتشفه "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" آخـــر الأمـــر في روايـــة "دوستويفـــسكي Dostoïevski" هو كثرة الفاعلين (sujets)، بمعنى أن النص لم يبق انعكاسا لإيديولوجية، بل هو تصادم لإيديولوجيات تكشف عن ذاتها.

و هذا ما تشير إليه "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" قائلة: << النص المتعدد الأصوات، في الحق، ليس له إيديولوجية خاصة، فهو جهاز تعرض فيه الإيديولوجيات و تستنفد طاقتها في تصادمها>>[40] وتنبهت لهذا بعد قراءتها لمنجزات"ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" التي لعبت دورا حاسما في تطور النظرية الأدبية واللسانية إلا أن مؤلفاته لم تكن معروفة في الغرب إلا في بداية سنوات1970.

وعلى هذا الأساس يمكننا الاعتقاد أن تعددية الأصوات الأدبية لا تمثل فقط كثرة أصوات، لكن أيـــضا كثـــرة ضمائر وعوالم إيديولوجية. و أن هذه حالة كل رواية أين تتجادل الشخصيات التي لم يعد صوتها ترجمة لفلسفة المؤلف.

3 ــ 2 ــ الإنتاجية (Productivité) عند "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" :

نرى أن من الإنصاف أن ننوه ب"جوليا كريستيفا Julia Kristeva" لكونها صاحبة الفضل في استعمال مصطلح **التناص** (Intertextualité) الذي أدخلته للدلالة على ما يقارب مفهوم **الحوارية** (Dialogisme) عند"ميخائيل باختين

Mikhaïl Bakhtine" هذا المفهوم الذي استعادته و طورته وفق مشروعها السيميائي، ونظرتها للنص الأدبي بشكل عام،حيث << استبدلت مصطلح الحوارية بالتناص، مستفيدة من المنطلق النظري الذي وظفه بـــاختين>>[41]، وأضافت إليه الكم المفاهيمي المعاصر لها معتمـــدة في ذلـــك علـــى "كـــارل مـــاركس Carl marx "[*] و"نـــوام

---

[39] باختين ميخائيل: شعرية دستويفسكي،ص: 59

[40] Kristeva Julia : présentation de la poétique de Dostoievski, éd. Seuil ,Paris,1970 ,P :18
(جوليا كريستيفا: مقدمة لشعرية دستويفسكي)

[41] أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، ط 1، 1987 ، ص: 52

[*] كارل ماركسcarl marx: (1818-1883) فيلسوف اجتماعي ألماني حرر" البيان الشيوعي " و أسس" الدولية الأولى" له (رأس المال), ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص:511

تشومسكيNoam Chomsky" [*] سيما مفهوم الإنتاج و البنية السطحية و البنية العميقة، فهي ترى أن النص إنتاجية هذا المفهوم شديد الصـــلة بمصطلح الإنتاج، الذي كثيـــرا ما نجده يتردد في كتابات "كارل مـــاركس Carl marx " << فهو أول من انتبه إلى العمل المنتج كأهم ميزة في تحديد النظام السيميائي>>[42]، هذا الأخير الذي يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ)، لتحقق تواصلها، حيث يغدو النص محور العمليـــة ككـــل، فيدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى، معاصرة لـــه أو سابقة عليه، وتأسيسا على هذا فالنص إنتاجية بمعنى:

أ ــ << علاقة النص باللغة التي يوجد فيها هي علاقة توزيعية بنائية. ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب ــ النص هو ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع عدة ملفوظات مأخوذة مـــن نصوص أخرى >>[43].

و نبقى في مجال الإنتاجية لنستعرض الثنائية التي استقتها"جوليا كريستيفا Julia Kristeva" من النحو التوليدي التحويلي"نوام تشومسكيNoam Chomsky" و تتمثل في: **النص الظاهر**(Phénotexte)أو المولد، **والنص البـــاطن** (Génotexte) أو المولد، فما هو النص الظاهر وما هو النص الباطن؟

النص الظاهر(Phénotexte) هو<< الظاهرة العملية كما تبدو في بنية الملفوظ المحسوس>>[44]، بمعـــنى النص الذي يتجسد على الورق ، و يمكن قراءته قراءة صحيحة بإرجاعه إلى أشكال التعبير التي ينتمي إليها ثم القيام بإنتاج المعنى لأن النص ليس هو المعنى القائم في مدونة لغوية بل هو ما يتوالد عنه و يتصل به من دلالات متعددة.

النص الباطن(Génotexte) هو<< ما يطرح العمليات المنطقية الخاصة ببنية فاعل اللفظ، إنه الموضع الذي تنبني فيه خلقة النص، إنه مجال مختلط: كلمي وغريزي في آن واحد معا>> [45]. فهو إذن تلك العملية التي تـــؤدي إلى

---

[*] نوام تشومسكيNoam Chomsky :(1928- ؟) علم ألسني أمريكي له مؤلفات ألسنية و بنيوية منها: بنيويات صرفية) و (ملاحظات في نظرية علم الصرف) و دعا إلى أسلوب جديد لتحديد اللغة، و أنشأ قواعد اللغة التوليدية. ينظر: المرجع السابق،ص: 175

[42] محمود المصفار: التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، ص: 33

[43] جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997، ص: 21

[44] محمد خير البقاعي: آفاق التناصية المفهوم و المنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998،ص: 41

[45] المرجع نفسه، ص: 42

ولادة النص الظاهر لذا هو مرتبط بمفهوم توليد الدلالة وهو بالتالي يضطرنا إلى النظر في النسيج اللغوي للنص وكيف تولد من جهة والى النظر في ولادة هذه الأنا التي صنعت الدلالة من جهة ثانية.

نلاحظ، بأن النص الظاهر(Phénotexte) و النص الباطن(Génotexte) لدى "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" ، ليس سوى البنية السطحية و البنية العميقة على التوالي المعتمدة كمستوى من مستويات دراسة اللغة حسب نظرية النحو التوليدي لـ "نوام تشومسكيNoam Chomsky". غير أن هذا ليس معناه حدوث تطابق تام بين مدلولات مصطلحاتها.

و تعتبر الرواية أول ميدان قامت "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" بإخضاعه لمقترحات التناص (Intertextualité)، وذلك اقتداء بأستاذها"ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" الذي لاحظ << بأن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وغير أدبية كالدراسات العلمية أو الدينية وغيرها>>[46].

و حتى تشرح"جوليا كريستيفا Julia Kristeva" المقصود بمفهوم **التناص** (Intertextualité)وضعت كتابها (نص الرواية Le texte du roman) الذي اختزلت فيه مجموع تصوراتها ومفاهيمها حول النص والتناص والإنتاجية، ففيه حددت مشروعها بشكل واضح ومعمق، حيث زاوجت النظرية بالتطبيق على متن رواية الكاتب الفرنسي " أنطوان دولا سال Antoine De la Sale " التي تحمل عنوان (جيهان دو سانتري Jehan de saintrè) .

و لإبراز تجليات ظاهرة التناص فيها انطلقت من اعتبار أي نص هو متتالية من النصوص، وبناء مكون من أنظمة أخرى << لقد دعت إلى أن القراءات الصحيحة للنصوص عليها أن تنبني على إعادة البناء الداخلية، وربط النص المدروس بالنصوص السابقة أو المعاصرة، المخالفة أو الخارجة عن حدود ذلك النص نفسه>> [47]

و في أثناء تحليلها للرواية السابقة الذكر وجدت أن البنى التناصية تتمظهر فيها في ثلاثة أشكال هي:

النص المدرسي في العصر الوسيط(Scolastique)و معلوم أن هذه المدرسة تميزت باتباع الفكر الأرسطي وغايتها إدراك ما فوق الطبيعة و التواصل مع الإلهام المسيحي.

---

[46] معجب العدواني: رحلة التناصية في النقد العربي القديم. مقال على الرابط التالي:
m-adwani.8m.com/m.naagd i% 20links1.htm

[47] عمر حلي: مفهوم التناص عند باختين، مجلة الرصيف، (د ب) ، 1988،ع 1 ص: 43

وترى أيضا أن في الرواية حضورا للنص **الشعري الرقيق**(Poésie courtoise) وهو نص شعري غنائي اهتم بموضوع الحب و العواطف النسائية في مجتمع رجالي خلال القرون الوسطى.

كما وجدت في الرواية أيضا حضورا للخطاب الكرنفالي بكل ما يميزه من تورية و مواقف الالتباس و سوء التفاهم و الإضحاك، و ما يتصل بكل ذلك من أوضاع جسدية و توظيف للأقنعة>>[48].

فدخول جميع هذه النصوص إلى نص جديد يغير وظائفها القبلية و يجعلها في خدمة توليد وظائف جديدة.

<< إن وجود شخصيات تعبر في الرواية مثلا عن ذهنيات معينة بنصوص محددة، يؤكد العلاقة القائمة بين الذات و اللغة المعبرة عنها في النص، لهذا السبب وجدنا مفهوم التناص يتصادى مع مفهوم الحوارية >> [49] فالرواية تستفيد من جميع المعطيات الثقافية و من مختلف أشكال الرصيد المعرفي الإنساني الموجودة سلفا في الواقع الاجتماعي. فهي من أكثر الفنون الأدبية خضوعا لقانون **الحوارية**(Dialogisme) و **التناص** (Intertextualité)

إلا أن انتشار مصطلح **التناص** (Intertextualité)، لم يمنع "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" من التراجع عنه مفضلة عليه مصطلحا آخر، يقول سومفيل: <<فالتناص بصفته أداة للتحليل، اكتسب أيضا حق ذكره في قطاعات بعيدة عن **النقد الجديد** (Nouvelle critique) وهذا ما أسفت له "جوليا كريستيفا Julia Kristeva "في سنة 1974: بما أن المصطلح **التناص** (Intertextualité) فهم غالبا بالمعنى المبتذل لـ "نقد الينابيع Critiques des Sources لنص ما، و نحن نفضل عليه مصطلح المواضعة Transposition (.......) >>[50].

يبدو من خلال ما تقدم أن "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" حاولت أن تقدم رؤيتها للنص وذلك باستبطان عملية إنتاجه استبطانا داخليا و أنه لم يكن من همها النص الظاهر المولود بقدر ما كان همها قوانين توليد هذه النصوص فاستفادت في ذلك مما جاء به "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" في مجال الرواية فانتهت إلى مفهوم **الحوارية** (Dialogisme) و أعطتهما مصطلحات جديدة مثل **التناص** (Intertextualité) مما جعلها تنظر إلى النص على أنه ضرب من التلاقي بين البنية النصية الظاهرة والبنية التاريخية أو الاجتماعية الباطنة.

---

[48] ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، ص: 26 – 27 -28

[49] حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد الأدبي ، يونيو(جوان) ،2001، مج10،ج40، ص: 70

[50] Lèon Somville: intertextualité in méthodes du texte (Introduction aux études littéraire), éd. Du culot.Paris-Gembloux, 1987, p:115

(ليون سمفيل : التناص ضمن مناهج النص (مدخل للدراسات الأدبية)

ونضم ملاحظتنا لملاحظة الكثير من الباحثين في كون بحوث"جوليا كريستيفا Julia Kristeva" تزدحم بكثرة المصطلحات و تكرار الأفكار و لعل هذا موجود في كل علم جديد.

و هي تعتبر اليوم مرجعا بالغ الأهمية في الكشف عن علم النص و آليات التناص بعد أن عدت قطبا من أقطاب الدراسات السيميائية للأدب بشهادة أغلبية المنظرين و الفلاسفة من بينهم "رولان بارت Roland Barthes"

<< نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص و هي الممارسة الدالة Practice Signifiant، الإنتاجية Productivité، التدليل Signifiance، النص الظاهر،Phénotexte النص المولد Géno-texte، التناص Intertextualité >>[51].

3 ـ 3 ـ لـذة النص(Le plaisir du texte) عند "رولان بارت Roland Barthes" :

لعل أهم ملاحظة يمكن تسجيلها حول الطرح البارتي بصفة عامة أنه فكر متطور غير متقوقع أو بالأحرى زئبقي إذ ينتقل من مدرسة إلى أخرى بنيوي ما بعد بنيوي سيميائي. وقد ورد مصطلح **التناص** (Intertextualité)عند"رولان بارت Roland Barthes" لأول مرة، عام 1973، يقول:<< النص المتداخل: النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون. فالكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة>>[52].

إن الأدب باعتباره دلالة (Sémiosis)، هو قدرة الأدب السيميائية أو الدلالة لأن كل نص أدبيا كان أو غير أدبي إن هو إلا جزء لا محالة من كلام عام و أيما إنسان أراد أن يبلغ فكرة أو يقدم معرفة فهو يمارس نصا أو يقوم بممارسة نصيه.

ينطلق"رولان بارت Roland Barthes" من منجزات"جوليا كريستيفا Julia Kristeva" ليوسعها ويشرحها، فالنص يعيد توزيع اللغة، و **التناص**(Intertextualité) قدر كل نص، مهما كان جنسه << كل نص تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو أخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة>>[53]. فالتناص مجال عام

---

[51] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، (د ط)، 1997، ص: 24

[52] رولان بارت: لذة النص، تر: فؤاد صفا و الحسين سبحان، دار توبقال،دار البيضاء ، المغرب،(د ط)، 1988، ص: 40

[53] رولان بارت : في كتاب آفاق التناصية المفهوم و المنظور، تر: محمد البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر، (د ط)، 1998، ص:42

للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، <<ولا يتم التناص وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريقة متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج>>[54]. وعلى هذا الأساس فالنص إنتاجية يشترك فيها منتج النص كما يشترك فيها قارئ النص و هذه الإنتاجية تقتضي اللعب على لغة النص أساسا أي على الدال باعتباره المولد الحقيقي للتدلال [*].

فالتناص (Intertextualité) هو الذي يبين لنا بشكل أوضح مفهوم التدلال لأن **التناص** (Intertextualité) لا ينظر إلى النسيج الجاهز كما يفعل النقد القديم بل هو ينظر إلى الكيفية التي تمت بها حياكة هذا النص الجاهز و هذه الحياكة تقتضي خيوطا عديدة تنحل فيها الذات وتذوب ذوبا مثل "العنكبوت التي تذيب نفسها في الخيوط التي تصنعها " وهذه الخيوط التي يتألف منها النسيج قديمة و حديثة إلا أنها انسجمت في فضاء النص بفضل هذه الذات المبدعة التي وزعت خيوطه توزيعا جديدا لم يكن من قبل ولا على أي نمط سابق.

أما إذا بحثنا عن أهم العلامات التي التصقت "برولان بارت Roland Barthes" وأصبحت حاملة لاسمه دالة عليه نجد هاتين الثنائيتين:

أ) ــ موت المؤلف و ميلاد القارئ:

تعود نظرية "موت المؤلف" إلى"رولان بارت Roland Barthes" الذي نشر مقالة بهذا العنوان (La mort de l'auteur) سنة 1968 أسقط عن المؤلف- فيها- تلك السلطة المطلقة التي كان يتمتع بها في الفكر النقدي التقليدي، حيث قلص من صلاحياته الواسعة، و أعاده إلى مجرد ضيف على النص الذي كتبه بمجرد فراغه من عملية الكتابة، لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث ويتحرك ضمن فضاء ثقافي مشاع، و خاصة أن اللغة هي التي تتكلم داخل النص، وليس المؤلف.

إن أساس الكتابة – من هذا المنظور البارتي – هو القضاء على كل صوت وعلى كل أصل، لتغدو الكتابة ذلك الكون الحيادي الذي تضيع كل هوية بين سواده وبياضه، بداية من هوية الجسد الذي يمارس العملية الكتابية.

---

[54] المرجع السابق ، ص: 42-43

[*] التدلال هو<< التوليد حسب تعريف "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" ، و هو ما يجعل النص فضاء متعدد الدلالة تتقاطع فيه عدة معان ممكنة>> ينظر: عمر أوكان: مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق، (د ب)، ط 2، 1994،ص: 56-57

ذلك أن << نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص و حصره و إعطاؤه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة>>[55] على حد تعبير "رولان بارت Roland Barthes" الذي يجعل من موت المؤلف أو انسحابه أكبر من حدث تاريخي أو فعل تمخض عن الكتابة، بل يعيده قلبا للنص الحديث رأسا على عقب، و لكي نجمل وظيفة موت المؤلف في الطرح البارتي نستطيع القول أن موت المؤلف يضمن:

أ – إدراك النص في تناصه ؛

ب– يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب (عقيدة الأخلاق الأدبية، والتنقيب عن أسراره ليجعله مدركا في لعبة أدلته)؛

ج – يفسح المجال لتموضع القارئ ،إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف.

و بتفنيد أسطورة المؤلف و إعلان موته، يكون "رولان بارت Roland Barthes" قد بشر بميلاد القارئ– الذي هو مرهون بموت المؤلف و قائم على أنقاضه– و عصر القراءة، حيث يصبح القارئ منتجا للنص، بعدما كان مجرد متفرج عليه، أو مستهلكا في أحسن الأحوال. و هذا النص يحتاج إلى قارئ جيد من أغلب النواحي الثقافية لكي يفهم ما كان يعني المؤلف – ولو بشكل لا نقول كلي– و هذا لا يعني إلغاء المؤلف نهائيا بقدر ما هي عملية تحرير النص من سلطة المؤلف وربطه بسلطة القارئ، وهذا أهم ما يلاحظ على نظرية "رولان بارت Roland Barthes" النقدية التي جاء بها.

ب) ـ القراءة و الكتابة:

يمكن أن يكون "رولان بارت Roland Barthes" أكثر النقاد الفرنسيين اهتماما بموضوع القراءة، خلال السنوات العشر الأخيرة من حياته بوجه خاص، حيث عاش تجربة عشق صوفي مع النص، ابتدأها بكتابه (لذة النص Plaisir du texte) الذي عرف فيه الكتابة على أنها << علم متع اللغة>>[56]، ثم أخذ يتعمق في مفاهيم لذة النص ونص اللذة، بين **اللذة** (Plaisir)و **المتعة**(Jouissance)،معربا عن ضيقه الشديد بلغته التي تفتقر إلى كلمة تزيل اللبس بين المفهومين، و لتجاوز ذلك يستفهم مقررا << أليست اللذة إلا متعة محدودة؟ و المتعة إلا لذة قصوى؟>>[57].

---

[55] رولان بارت : درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص: 86

[56] Roland Barthes : le plaisir du texte, ed. seuil, Paris , 1973 , p :14

(رولان بارت: لذة النص)

[57] Ibid. p. 35

ميز"رولان بارت Roland Barthes"بين نوعين من النصوص أو لنقل بين نوعين من **الكتابة** (L'ècriture):

أ) – الكاتب (écrivain): هو من تكون الكتابة لديه بمثابة نشاط أو عمل يحمل في ذاتــه لذتــه أو غبطتــه (Bonheur) و الزمن فيها ليس بالزمن التاريخي بل الزمن الملحمي الذي لا ماضي له و لا حاضر.

ب) – المستكتب أو الكويتب(Ecrivant): و هو من يكتب في أي مناسبة تعرض وكأنــه يقــوم بوظيفــة المستكتب للآخر أي لغيره عن الناس.

و لعل التمييز بين نمطي الكتابة يعود إلى الإفتتان بالشكل أو عدم الافتتان به وإن كنا اليوم لم نعد نحس الأدب ككلام يسير الفهم يتعلق به المجتمع بل غدا لغة متماسكة عميقة الأسرار كالحلم والتهديد في الوقت نفسه[58]

كما عمل"رولان بارت Roland Barthes" على التمييز بين نوعين من **القــــــراءة (** Lecture) وهمــا نوعان مرتبطان بنوعين من النصوص هما:

1 ـــ نصوص اللـــــذة (Textes de Plaisir) : و هي النصوص التي تشعرك بالرضـــى والغبطـــة و هـــي منحدرة من صميم الثقافة السائدة فلا تكلف جهدا و لا عناء بل هي مريحة مستساغة.

2 ـــ نصوص المتـــعـــة (Textes de Jouissance): و هي تلك التي يتيه فيها المرء حد الـــضياع فيتعـــب ويشقى و معنى ذلك أنها نصوص تخلخل القواعد التاريخية والثقافية و السيكولوجية للقارئ.

إن هذا التفريق فيما يبدو تفريق تقريبي لأن الحدود الفاصلة بين النوعين ليست حدود صارمة بل بينهما كثير من عناصر التداخل إلى حد الغموض.

و يرد "رولان بارت Roland Barthes" هذا الغموض إلى عجز المصطلحات عن الوفاء بالمعنى الذي يريـــد بمنتهى الدقة و الوضوح فيقول: << مازال هناك تأرجح من الوجهة الاصطلاحية و ما زلت أخلط و أخفق في التمييـــز وعلى كل حال فسيظل هناك دائما شيء من الحيرة و لن يكون التمييز منبعا لتصنيفات قاطعة>>[59]

نلاحظ أن المشروع البارتي لم يضف جديدا على ما قالته "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" حول موضـــوع **التناص** (Intertextualité **)**و من قبلها "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" في **حواريته (** Dialogisme)، لكن

---

(58) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت،لبنـــان ، ط 1، 1981، ص: 29

(59) رولان بارت: لذة النص، ص: 14

بالمقابل أكد وشرح بعض ما قالته "جوليا كريستيفا Julia Kristeva"، ووسع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع بإضافة بعض الملاحظات السريعة.

هذه –إذا– أهم النظريات حول القراءة والقارئ، وتبيان لدورها في انبناء النص واستهلاكه والتلذذ به وإعـادة إنتاجه. وقد تكون القراءة مغلقة أو مفتوحة حسب مرجعيات القارئ الثقافية وظروفه النفسية والاجتماعية.

3 ــ 4 ــ العبورية النصية (Transtextualité) عند" جيرار جنيت Gérard Genette":

ينطلق " جيرار جنيت Gérard Genette" في تأسيسه لمـشروع المتعاليـات النـصية (Transcendante Textuelle) من مفاهيم أساسية يحصرها في: **الشعريــة** (Poétique)[*]، **و جامع النص** (L'architexte) [**] و كذا مفهوم الجنس الأدبي (Genre littéraire) [***] ليقدمها – بعـد ذلـك- مـصاغة في كتابـه (أطـراس Palimpsestes) [****] عام 1982 التي ترد في خمسة أشكال هي:

---

[*] الشعرية (Poétique): مصطلح وضعه جاكبسون و يقصد به كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا. أو كل ما يميز الفن اللغوي ويجعله يختلف عن غيره من الفنون الأخرى. أو الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية في إطار المراسلات الكلامية، أو كل ما يتعلق بالإبـداع و بتـأليف الأعمال التي تكون فيها اللغة جوهرا و وسيلة في وقت واحد أو دراسة الخطاب الأدبي و نظريته و البحث في أسباب الأصالة من داخل العمل الأدبي نفسه. ينظر:سمير حجازي : المتـقـن:معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة، ص: 163 -164

[**]جامع النص (L'architexte): مصطلح اقترحه"جيرار جنيت GérardGenette" سنة 1979، و يعني تحديد علاقة النص بأجناس الكتابة و من هنا جاءت الإشارات التي يسوقها الكاتب أو الناشر ليدل على جنس النص في الرواية أو في النقد أو في غيرهمـا إلا أن تحديـد الجنس ليس من مشمولات الكاتب أو الناشر بل من مشمولات القارئ أو الناقد. ينظر: محمود المصفار: التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، ص:53 -54

[***] الجنس الأدبي (Genre littéraire) أو النوع الأدبي: كان الإنجليز يطلقـون عليـه literary species ثم عـدلوا عنـه إلى literary genres ، وهو من القوالب الأدبية التي يستخدمها مبتدعها لصب إبداعه فيها، فالقصة جنس أدبي، و المـسرحية جـنس أدبي ولكل جنس أدبي قواعد خاصة و مفهومات معينة لا يجوز أن يخرج عنها. و قد ظهرت ثورة على الأجناس الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر أساسها التحلل من هذه القواعد و المفهومات و ترفض نقاء النوع الأدبي وتمزج بين الأنواع، وتدعو إلى نصوص لا نوعية.

محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، الجزء1، ص:332

[****] الطرس – الطلس: في (لسان العرب): الصحيفة، ويقال هي التي محيت و كتبت و الطرس الممحو الذي يستطاع أن تعاد عليه الكتابة، و فعلك به التطريس، و طرسه: أفسده. ورد كتاب (أطراس) **عام** 1982 بعنوانين: أصلي و هو (Palimpsestes) و فرعـي و هـو (الأدب في الدرجة الثانية La littérature du 2ème degrè) و نحن لو عدنا إلى لفظ التطريس في العربية لوجدنا أن دلالتـه تقتـرب كثيرا من عبارة(Palimpsestes) في اللغة الفرنسية فالتطريس من الطرس و هو اللوح الذي يكتب عليه و تعاد عليه الكتابة مرات متوالية إلا أن ما سبق من الكتابة لا يمحي كلية بل يظل حاضرا إلى حـد ما.

Palimpsestes: Etym . Gk. Palin + psêstos + F psên

يصقـل + المصقـول + ثـانية

أما في المعاجم الغربية: Parchemin manuscrit effacé sur lequel on a réécrit

ينظر: مجدى وهبـه: معجم مصطلحات الأدب ، 1974،ص:375 =

التنـــاص (Intertextualité)، المنـــاص (Para textualité)، الميتـــانص (Méta textualité)، التعلـــق النـــصي (L'Hypertextualité)، معمارية النص (L'archi texetualité).

و قبل التطرق لهذه الأشكال يكون لزاما علينا تحديد مفهوم **التعالي النصي** (Transtextualité) كمـــصطلح وكمفهوم في قاموس" جيرار جنيت Gérard Genete" النقدي فيعرفه قائلا << التعالي النصي هو سمو النص عن نفسه و يشمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى>>[60].

مما يبدو لنا أن استعمال " جيرار جنيت Gérard Genette" لمصطلح **التعـــالي النـــصي** (Transtextualité) يتجاوز المفهوم التقليدي و المتعارف عليه ألا و هو **التناص** (Intertextualité) و يفتح آفـــاقـــا جديدة و علاقـــات على مستويات أخر.

و لعل أهم ملاحظة يمكن إبداؤها و نحن نستعرض أشكال التعالي النصي(Transtextualité) عند" جـــيرار جنيت Gérard Genette" هي الفوضى المصطلحية التي ترجمت هذه الأشكال[*].

---

[60] حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد الأدبي ، يونيو(جوان) 2001، مج10، ج40، ص:97

[*] أ) << التناص، ملحقات النص(المناصية)، نقدية النص، التعلق التقني، كلية النص>>

ب)<< التناص، المصاحبة النصية، النصية الواصفة، الملابسة النصية، النصية الجامعة>>

ج)<< التناص، النص اللاحق، المجاورة النصية، الجامعية النصية، الميتانصية >>

د)<< التناص، النص الموازي، النصية الواصفة، النصية المتفرعة، النصية الجامعة >>

هـــ)<< التناص، المناص، الميتانص، التعلق النصي، معمارية النص>>

ينظر: على الترتيب:

علي نجيب إبراهيم: انفتاح النص الأدبي (الواقعية و تفاعل النصوص) ، الأحد 28 أيار(مـــاي) 2006.مقـــال علـــى الـــرابط التـــالي: http//kamalazabdi1maktoobblog.com/42110/ .

حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد ، يونيو(جوان) 2001، مج10، ج40،ص: 98- 99- 100

محمود المصفار:التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، ص:53- 54 - 55

جيرار جنيت: أطـــراس (الأدب في الدرجة الثانية)، تر: المختار حسني، مقال على الرابط التالي: www.al-mannarah.com

شكير فيلالة: الأسس التكوينية لمفهوم التناص، مقال على الرابط التالي: www.profvb.com/vb/t12512

إن المصطلحات المصنفة في قوائم – كما وضحت في الهامش- تعـد أهم المقترحات المقدمـة كمعـادل أو

كمقابـل لمصطلحات "جيرار جنيت Gérard Genette" التالية:

<< Intertextualité, Para textualité, Méta textualité, L'Hypertextualité, L'archi texetualité >>[62]

ما يمكننا أن نستنتجـه مما سبق أن طبيعة بنـاء المصطلح أخذت عـدة طرائق إما بالتعـريب أو الاشتـقاق أو التركيب...إلخ غير أننا اخترنا عمل الناقد و الباحث المغربي " شكير فيلالـة" لكوننا نراه أكثر نضجا لأنـه لا يخـل بالمعنى الأصلي أي بكتاب (أطراس Palimpsestes) الذي قمنا بمراجعته في اللغة الفرنسية كما أن هذا المصطلحات هي الأكثر تداولا في الساحة النقدية.

و إذا كنا فيما سبق قد وقفنا عند التأصيل المصطلحي، فإننا سنحاول – هاهنا- البحث المفاهيمي في معاني تلك المصطلحات و حدودها في المجال التعريفي.

و قبل ذلك ينبغي علينا بادئ ذي بدء الإشارة إلى مفهوم التعالي النصي كما يحدده "جيرار جنيـت Gérard Genette" في كتابه (أطراس Palimpsestes) قائلا:

<< Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce texte, qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles.>>[63]

اليوم، أقول بالأحرى، و بدقة بأن الموضوع هو العبور النصي أو التعالي النصي للنص، والذي أعرفه الآن و بصفة مجملة "بكل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى" إذا التعالي النصي يتجاوز و يتضمن **المعماريـة النصية** (L'architextualité) و بعض الأشكال الأخرى ذات العلاقة بالمتعاليات النصية.

[62] Gérard Genette: palimpsestes, la littérature au second degrés, p:7-8
(جيرار جنيت : أطراس، الأدب في الدرجة الثانية)

[63] Ibid, p:8-10-11-12

<< Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité >>[64]

يبدو لي (اليوم 13 أكتوبر من عام 1981) أنني أدركت خمسة أشكال من المتعاليات النصية والتي سأحصيها في شكل تقربي متنامي و تجريدي، و بصفة تضمينية و مجملة:

<< Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'intertextualité, et cette nomination nous fournit évidement notre paradigme terminologie. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive,par une relation de coprésence entre eux deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation[2] (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat chez Lautréamont, par exemple) >>[65].

3 ــ 4ــ 1 ــ الشكل الأول: وضعته، منذ بضع سنوات، "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" تحت اســم **التنــاص** (Intertextualité)، وهذه التسمية، طبعا، تعزز نموذجنا الاصطلاحي. أما نحن فنعرفه بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص. بمعنى، عن طريق الاستحضار (Eidétiquement)، وفي أغلب الأحيان يكون بحضور حقيقي لنص داخل آخر ؛ بشكلها الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في(Citation) (بين مزدوجتين، بحضور مرجعي دقيق أو غيابه). أو بشكل أقل وضوحا وأقل معيارية (Moins Canonique) في حال الـسرقة الأدبيـــة (Plagiat) ، عنــد" لوترياMون Lantréamon " على سبيل المثال.

[64] Ibid.p: 8
[65] Ibid. p: 8

<< و ما يلاحظ هنا، مع ذلك، هو تحجيم جنيت للمجال الواسع الذي كان يمتد إليه مفهوم التناص عند كريستيفا، و خاصة عندما اعتبر الاستشهاد بين مزدوجين هو المثال النموذجي له، مما يدل على أنه قد أدخل تعديلا مربكا على المفهوم الذي ظل يتطور بصورة عفوية في الدراسات الأدبية السابقة>>[66].

بناء على ما تقدم يمكننا أن نقول بأن "جيرار جنيت Gérard Genette" قام بتقزيم مفهوم التناص (Intertextualité) إذ حصره و خصصه في ثلاثة طرائق:

الاستشهاد (Citation)، السرقة (Plagiat)، التلميح (Allusion).

<< Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustration ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un encourage (variable) et parfois commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.>> [67]

3 ــ 4 ــ 2 ــ الشكل الثاني: يقوم– عموما– على علاقة أقل ظهورا و الأكثر بعدا عن المجموع المشكل للعمل الأدبي (œuvre littéraire) ، فالنص بأتم معنى الكلمة هو ما يقيم علاقة مع ما يمكن ألا نسميه إلا **المناص**(paratexte)

العنوان (Titre) العنوان الفرعي (Sous-titre) العناوين الداخلية (Iintertitre) المدخل(Préfaces) التنبيهات (Avertissements) الملحقات أو التذييلات (Postfaces) توطئة (Avant-propos) ...إلخ ، ملاحظات هامشية (Notes marginales) تذييل الصفحة (Infrapaginales) الحواشي السفلية (Terminales) ملخص فكرة

[66]حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، مج10، ج40، ، يونيو(جوان) 2001، ص: 99
[67] Gérard Genette : palimpsestes, la littérature au second degrés, p:10

الكاتب (Epigraphes) رسوم توضيحية(Illustrations) عبارات توجيـــه (Prière d'insérer) شـــريط مـــزين (Bande) الغلاف الخارجي أو قميص (Jaquette).

و هناك أنواع أخرى من الملحقة الإشارية (Signaux): مخطوطة ذاتية (Autographes) أومخطوطات غيرية (Allographes) التي تزود النص بمحيط متغير و في بعض الأحيان بتعليق رسمي أو غير رسمي؛ بحيث لا يستطيع القارئ الجاهل بالموضوع ولا الأقل تبحرا في المعرفة الخارجية للنص

أن يتصرف بالسهولة التي يطمح إليها<< فهذه المكونات مهمة لأنها تحدد، إلى حـــد كبير، اختيار المؤلـــف و قراءة القارئ و ترقباته و هي جوهرية كذلك كتاريخ الأدب. لأن الكتاب نفسه يغير شكله من عصر إلى عصر(ظهـــور الغلاف و العناوين) و يعدل المسارات الملموسة للقراءة >>[68]، و هذا ما عبر عنه"جيرار جنيـــت Gérard Genette" في شكل تساؤل قائلا:

<< Plus radicalement : devons-nous lire un texte posthume dont rien ne nous dit si et comment l’auteur l’aurait publié s'il avait vécu ? >> [69]

بعبارة أدق، أ يجب علينا قراءة نص مطبوع بعد موت مؤلفه، و نحن لا نعلم كيف سيطبعه لو كان حيا ؟

وكما هو واضح فهذا المفهوم وليد الحضارة الغربية.

<<Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire», qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le " convoquer) voire, a la limite, sans le nommer.>>[70]

---

(68) علي نجيب إبراهيم: انفتاح النص الأدبي (الواقعية و تفاعل النصوص) ، الأحد 28 أيار(ماي) 2006مقال على الرابط التالي:
www.kamalazabdi1maktoobblog.com

(69) Ibid. p. 11
(70) Ibid. p. 11

3 ــ 4 ــ 3 ــ الشكل الثالث: من المتعاليات النصية و الذي أسميه **بالميتانص (Métatextualité)** و هي العلاقة التي نسميها عادة التعليق التي توحد نصا بنص آخر يتحدث عنه دون ضرورة ذكره (استدعائه) أو مشاهدته إلى حد عدم تسميته. و المقصود هو << ما يقوله قارئ ما عن نص ما فيكون بمثابة الكلام على الكلام أو النقد على الإبداع و هذا النقد لا يكون متزامنا مع النص بل يأتي في مرحلة لاحقة لصدوره مما يجعله في نقطة التلاقي>>[71].

فكيف لا يكون واصفا و هو يتحدث عن مكامن الجمال في هذا الإبداع تارة معلقا وأخرى مفسرا.

لعل السابقة ميتا (Méta)[*] تحيلنا على ما استقر في أذهاننا على الوظيفة الشارحة "لرومان جاكبسون "Roman Jakobson"[**] فقراءة الإبداع (النص) تستلزم – لا مناص من ذلك- من تبين مقاصد الكاتب(الناص) و البحث في جماليات نصه بشكل أو بآخر و عليه <<يدخل النقد الأدبي باعتباره نصا واصفا في هذا المجال باعتباره مثالا نموذجيا>>[72]

<<Le cinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, est l'architextualité, définie plus haut. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans poésies, Essais, le Roman de la rose, etc., ou le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman*, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique >> [73]

3 ــ 4ــ 4 ــ الشكل الخامس: (أعرف) أنه الأكثر تجريدا و الأكثر ضمنية (implicite) (غير واضح) هو **معمارية النص** (l'architextualité) التي عرفتها فيما سبق، ويتعلق الأمر هنا بعلاقة صماء تماما، حيث لا تظهر إلا مع إشارة من

(71) محمود المصفار: التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، ص:54

[*] السابقة ميتا (Méta) تعني كذلك الفوقية على سبيل المثال: métalinguistique = ما فوق اللغة

[**] "رومان جاكبسون Roman Jakobson " (1896- ؟) ألسني روسي. أسس مع بعض رفاقه "نادي موسكو الألسني" سنة 1915، ساهم في وضع بعض النظريات الأدبية الحديثة. شغل منصب نائب رئيس "نادي براغ الألسني"، درس في جامعة " كولومبيا" و في جامعة " هارفرد". و هو يدرس حاليا الألسنية العامة و الألسنية السلافية في "معهد ماسشيوست التكنولوجي". و من المبادئ الأساسية التي وضعها:السمات السمعية في مجال الفونولوجيا، و السمات الكلية في مجال الفونولوجيا، و وظائف اللغة. ينظر: ميشال زكريا: الألسنية المبادئ و الأعلام (علم اللغة الحديث)، ص: 241

[72] حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ، مج 10 ج40، يونيو(جوان) 2001، ص:99

[73] Gérard Genette: palimpsestes,la littérature au second degrés, p:12

إشارات المناص(الحاملة كما في شعر، مقالات، رواية الوردة أوفي أغلب الأحيان مع عنوان كالإشـــارة إلى أن الكتـــاب رواية، قصة، شعر، الخ... التي تصاحب العنوان على الغلاف) والتي تنتمي إلى علم التصنيف الخالص (taxinomique).

<< هنا يتحدث جنيت في كتابه المعنون بهذا المصطلح نفسه عن نظرية جديدة، يجعلها بديلـــة عـــن نظريـــة الأجناس الأدبية التي تبلورت عبر النصوص>>[74].

<<quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. Dans tous les cas, le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique : le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème. Encore moins peut-être (car le genre n'est qu'un aspect de l'architexte) le vers comme vers, la prose, le récit comme récit, etc >>[75]

وكون هذه العلاقة صماء راجع إلى رفضها الإعلان عن أمر بديهي أو لأنه بالعكس، ترفض أو تتملص من أي انتماء، و في كل الحالات، فإن النص في حد ذاته غير ملزم بالتعريف بنفسه، وبالنتيجة التـــصريح بنوعيتـــه الجنـــسية (Générique) فالرواية لا تحدد بطريقة ظاهرة كرواية و لا الشعر كشعر، و ربما بدرجة أقل (لأن الجنس لـــيس إلا مفهوما في النصية الجامعة (Architexte) ، فالشعر لايعين نفسه كشعر ولا النثر كنثـــر ولا القصة كقصة...إلخ

إذا "جيرار جنيت Gérard Genette" يستثمر مفهوم الأجناس الأدبية من شعر و وقصة و رواية << و مـــن هنا جاءت الإشارات التي يسوقها الكاتب أو الناشر ليدل على جنس النص في الرواية أو في النقـــد أو في غيرهمـــا إلا أن تحديد الجنس ليس من مشمولات الكاتب أو الناشر بل من مشمولات القارئ أو الناقد و ينبغي أن نحذر هذه الإشارات أحيانا لأنها مضللة>>[76] ذلك أن ورود كلمة قصة أو قصيدة على الغلاف ليس بريئا بل يتطلب تفسيرا و قـــراءة ولا سيما في ظل ذوبان الأجناس و تداخلها، فالقصة روحها الشعر، و الشعر هيكلته القصة وهكذا.

<<A la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien

---

(74) حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقـــد، مج 10، ج40، يونيو(جوان) 2001، ص:100

(75) Gérard Genette: palimpsestes, la littérature au second degrés, p.12

(76) محمود المصفار:التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)،ص:53- 54

récuser le statut revendiqué par voie de paratexte : ainsi dit-on couramment que telle « tragédie » de corneille n’est pas une vraie tragédie, ou que le Roman de la Rose n’est pas un roman. Mais le fait que cette relation soit implicite et sujette à discussion (par exemple : à quel genre appartient la Divine comédie? Ou à fluctuations historiques (les longs poèmes narratifs comme l’épopée ne sont plus guère perçus aujourd’hui comme relevant de la « poésie », dont le concept s’est peu à peu restreint jusqu’à s’identifier à celui de poésie lyrique) ne diminue en rein son importance : le perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l’ « horizon d’attente » du lecteur, et donc la réception de l’œuvre>> (77)

إن تحديد الجنس ليس من شأن النص، ولكن الأمر يخص القارئ، والناقد، والجمهور فهؤلاء وحدهم يستطيعون و بكل تأكيد رفض المكانة المحققة عن طريق المصاحبة النصية، ولذلك نقول عادة: أن إحدى التراجيديات "الكورناي Corneille" ليست تراجيدية حقيقية أو أن رواية الوردة (Roman de la rose) ليست (رواية الوردة).

و لكن كون هذه العلاقة ضمنية و خاضعة للمناقشة (مثلا: على لأي جنس تنتمي الكوميديا الإلاهية؟) أو خاضعة للتقلبات التاريخية (فالأشعار القصصية الطويلة مثل الملحمة غير مدركة اليوم كمقوم من مقومات الشعر؛ إذ ضاق مفهوم الشعر شيئا فشيئا حتى انحصر معناه في الشعر الغنائي)، و كونه كذلك، لا ينقص في شيء من أهميته.

إن إدراك الجنس الأدبي- كما نعلم جيدا- يوجه و يحدِّد على نطاق واسع – أفق انتظار القارئ-، إذا يتحكم في استقبال العمل الأدبي.

3 ــ 4 ــ 5 ــ الشكل الرابع: أخَّر"جيرار جنيت Gérard Genette" الحديث عن هدا الشكل من المتعاليات النصية لأن هذا الشكل حسب رأيه هو المهم.

<< J’ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce que c’est lui et lui seul qui nous occupera directement ici

أجلت الإشارة إلى الشكل الرابع من المتعاليات النصية لأن هذا النوع هو الذي يهمنا مباشرة.

(77) Gérard Genette: palimpsestes, la littérature au second degrés, p:12

C’est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J’entends par la toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sur, hypotexte), cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré. Je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l’*hyper*- et le *méta-)* ou texte dérivé d’un autre texte préexistant >>[78].

إذا هو الذي أعمده باسم **النصية المتفرعة** (hypertexte) أعني بهذا كل علاقة توحد نص (ب) و الذي أسميه نصا متفرعا بنص سابق (أ) و الذي أسميه بالطبع النص الأصلي (hypotexte) .

هذا التعريف هو تعريف مؤقت لكن نعيد صياغته بطريقة أخرى، فنضع مفهوما عاما للنص في الدرجة الثانية، سنتخلى عنه للبحث عن استعمال عابر(Transitoire) . السابقة (Hyper préfixe) التفرع و(Méta) الوصف تحمل في آن واحد معنى التفرع و الوصف، أو لنص مشتق من نص آخر سابق في الوجود.

<<Cette dérivation peut être soit de l’ordre descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la poétique d’Aristote) « parle » d’un texte (*Œdipe Roi*). Elle peut être d’un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer>>.

ويمكن أن يكون ذلك الاشتقاق في نظام وصفي(Descriptif) و ثقافي أو نص شـــارح (Métatexte) (لنقول أن في صفحة ما من كتاب (فن الشعر) لأرسطو يتحدث عن "أوديب ملكا" و يمكن أن يكون في نظام آخر. مثل (ب) لا يتحدث مطلقا عن (أ) و لكنها لا يمكن أن توجد (ب) كما هو دون وجود (أ)، حيث ينتج عملية أصفها مؤقتا بالتحويل فهو في النتيجة يذكر بأقل أو أكثر وضوحا دون ضرورة الحديث عنه أو الاستشهاد به.

<<Ce proverbe : *le temps est un grand maître*. Pour le transformer, il suffit que je modifié, n’importe comment, l’un quelconque de ses composants, si, supprimant une lettre, j’écris : *le temps est un gran maître*, le

[78] Ibid. p: 12-13

texte « correct » en est transformé, d'une manière purement formelle, en un texte « incorrect » (faire d'orthographe) ; si, substituant une lettre, j'écris, comme Balzac par la bouche de Mistigris. *Le temps est un grand maigre*, cette substitution de lettre opère une substitution de mot, et produit un nouveau sens ; et ainsi de suite. >>[79]

و تتجسد هذه العلاقة في ثلاثة أشكال إما بالتحويل (transformation) مثل تحويل هذا المثل: "الوقت معلم كبير (le temps est un grand maître) إلى" الوقت نحيف كبير" مثلما فعل" أنوريه دي بالزاك Balzac "[*] على لسان"ميستيكري ("Mistigris" "le temps est un grand maigre) << هذا التغيير لحرف واحد أحدث تغييرا في الكلمة وأنتج معنى جديدا>>[80].

<<Car Virgile ne transpose pas d'Ogygie à Carthage et d'Ithaque au Latium, l'action de l'Odyssée : il raconte une tout autre histoire (les aventures d'Enée, et non plus d'Ulysse), mais en s'inspirant pour le faire du type (générique, c'est-à-dire à la fois formel et thématique) établi par Homère dans l'Odyssée (et, en fait, également dans l'*IIiade*) ou comme on l'a bien dit pendant des siècles, en imitant Homère.

و إما بالمحاكاة (Imitation) التي تتمثل فيما فعله " فيرجيل Virgil "[*] في إنياذته (l'Eneide)[**] مستلهما بعض أحداث الأوديسا (l'Odyssée) " لهوميروس Homère".

---

[79] Ibid. p: 15-16

[*] هونوره دي بلزاك " (1799- 1850): كاتب فرنسي، درس أخلاق عصره دراسة دقيقة في مجموعته الروائية (الكوميديا البشرية la Comédie humaine) وتضم مثلا: (الأب قوغيو le Père Goriot)، (البحث عن المطلق la Recherche de l'absolu)، (الفلاحون les Paysans) كما اختص في القصص الهزلية و التأليف المسرحي مثل(الصانع le Faiseur) سنة1853 طبعت بعد وفاته.ينظر: Le petit la Rousse illustré, le dictionnaire de référence, p: 1681

[80] جيرار جنيت: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، تر: المختار حسني ، مقال على الرابط التالي: www.al-mannarah.com

[*] "فرجيل Virgilius": (71- 19 ق.م): أعظم شعراء روما. ألف " الرعائيات) و (الجيورجيات) و ملحمة (الإنياذة). امتاز بشاعرية رقيقة. ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 408

[**] الإنياذة (lenéide): ملحمة ألفها الشاعر اللاتيني فرجيل ألفت بين 29 و19 (ق م) صاغها في 12 نشيدا. بطلها إنياس الطروادي. هرب بعد خراب طروادة إلى قرطاجة فشغفت به ملكتها ديدون فتركها إلى إيطاليا حيث أسس أحفاده روما. ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 79

L'imitation est sans doute elle aussi une transformation, mais d'un procédé plus complexe, car – pour le dire ici d'une manière encore très sommaire – il exige la constitution préalable d'un modèle de compétence générique (appelons-le épique) extrait de cette performance singulière qu'est l'*Odyssée*>>[81]

فالمحاكاة تعتبر أكثر تعقيدا من التحويل لكونها تقتضي التمثل للنموذج السابق إلى حد الكفاءة (Compétence) و التجاوز به إلى حد الإنجاز(Perfomance) في الإتيان بمثله.

أو بتقنية المعارضة الساخرة (Parodie) التي لا تخرج عن ثلاث دلالات و هي: << التحريف الصوتي أو اللغوي البسيط عند النطق أو الإنشاد، تحويل الدلالة الأصلية للنص إلى دلالة مغايرة جديدة، تحويل ما هو هزلي ضاحك إلى ملحمي جاد أو العكس>>[82]

و بعبارة أخرى هي تغيرات تحدث في المضمون أو الأسلوب فينتقل من موضوع نبيل(Noble) إلى موضوع شعبي(Populaire) أومن أسلوب جزل إلى أسلوب ضعيف و العكس صحيح.

<<Tout d'abord, il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives>>[83].

بداية لا يجب اعتبار الأشكال الخمسة للمتعاليات النصية كأقسام مفصولة و دون محاورة- ليست قطيعة متبادلة- بل العكس علاقاتهم عديدة و في أغلب الأحيان قاطعة نهائية.

تعد إذا هذه الأشكال أهم معالم النظرية النقدية عند "جيرار جنيت Gérard Genette"، أما النسخة العربية فقد شهدت الفوضى المصطلحية في جانبها النظري و غاب الاتجاه التطبيقي، هذا إذا استثنينا بعض الجهود التي عملت على ما يعرف بالمناص (para textualité): دارسة العناوين أو مختزلة لمفهوم **التعالي النصي** (Transtextualité) في **التناص** (Intertextualité) .

[81] Gérard Genette : palimpsestes, la littérature au second degrés, p: 14

[82] محمود المصفار: التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، ص:56

[83] Gérard Genette : palimpsestes, la littérature au second degrés, p: 16

4 ـــ ملامح التناص في النقد العربي القديم

لقـــي مصطلح **التناص** (Intertextualité) صدى طيبا في أوساط النقد العربي رغم صعوبته التي تكمن في تعدد ترجماته من ناقد إلى آخر، فهناك **التناص، التناصية، التداخل النصي، التعالق النصي**[*] إلى غير ذلك، و لم تقتـــصر المشكلة في حدود الترجمة فحسب؛ بل تجاوزته إلى محاولة إضفاء الشرعية على المصطلح لمنحه مصداقية وقبولا حقيقيا في أوساط النقاد والقراء على حد سواء.

وكانت أولى خطوات اكتساب المصداقية هو البحث عن جذور هذا المصطلح في التراث النقدي، جذور تؤكد وشائج القربى، وتضمن أبسط مستويات الائتلاف قبل البحث عن ملامح الاختلاف، من هنا تولدت لـــدينا رغبـــة في التساؤل عن علاقة التراث النقدي العربي بالمصطلح المعاصر وقد اهتدينا إلى الإجابة بفضل بعض الباحثين، والنقاد العرب، << التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي تجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم، والـــتي تطرحهـــا المحاولات النقدية المعاصرة في سعيها الدائب، لتأسيس نظرية أدبية حديثة >>[84].

لكن هذا التوجه لم يسلم من النقد و المعارضة، إذ من الدارسين العرب من يرى <<أن السرقات الـــشعرية لا علاقة لها بالتناصية، و ينصح بإبعادها من مجال النقد العربي>>[85] و هذا وجه من أوجه الحوار الهادف الذي من شأنه أن يثري المعرفة النقدية العربية. وسنطرح مجموعة من المصطلحات التراثية التي تتشابه إجرائيا أو مفهوميا مع مصطلح التناص.

و يمكننا أن نتساءل:هل العبرة في المصطلح الذي وفد إلينا من الغرب وتعلق به بعض منا وجعلوه فتحا مبينا، أم الأمر يتعلق بمفهوم المصطلح ودلالته وآلياته وهو مما عرفه العرب؛ على نحو كبير؟

لعل الناقد العربي القديم قد تنبه لظاهرة **التناص(Intertextualité)** قائلا: << كلام العرب ملتبس بعضه ببعض وآخذ أواخره من أوائله والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته(...)، ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره،

---

[*] شهد مصطلح التناص في النقد العربي الحديث التعددية في الصياغة و الترجمة منها : النصوصية و النصوص المهاجرة و عبر نصية إلى غـــير ذلك، كما اختلط بالمفاهيم الأخرى مثل: الأدب المقارن و المثاقفة دراسة المصادرو السرقات .ينظر: أحمد ناهم: التنـــاص في شـــعر الـــرواد (دراسة)، ص: 20-21

[84] ينظر:صبري حافظ: التناص و إشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة (ألف)، الجامعة الأمريكية، القاهرة ، مصر، ربيع 1984، ع 4، ص: 9

[85] ينظر: المرجع نفسه،ص: 88

فقد كذب ظنه، وفضحه امتحانه >>[86] فمنذ القديم و الإحساس بالتداخل بين النصوص الشعرية، يراود ملكة الشاعر وذوقه وحفظه، فكل النصوص نتاج تلاقح وتفاعل وتحاور مع نصوص أخرى بكيفيات متعددة، و لم يغفل الشاعر الجاهلي عن التعبير عن هذا الأمر برأيين مختلفين:

أ) ـــ الرأي الأول: يقـــرّ بأخذ اللاحق من السابق، حيث كانت المقدمة الطللية منهجا متبعا في استهلال القصيدة الجاهلية، وهو ما عبّر عنه " امرؤ القيس"(*) بقوله:

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المَحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ حَذَامِ [87]

و هي إشارة إلى أنه ليس أول من بكى على الأطلال، فما فعله غير تكرار واستعادة لفعل شاعر آخر هو "ابن حذام".

بل إن الشعور بإعادة إنتاج ما سبق إنتاجه استشعره الشاعر "زهير بن أبي سلمى"(**) آنئذ:

مَـــا أَرَانَـــا نَقُولُ إِلاَّ مُعَـــارًا أو مُعَـــادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْـــرُورًا [88]

كما روى "ابن رشيق"(***) قول "علي بن أبي طالب"(****)- رضي الله عنه-: " لولا أن الكلام يعاد لنفـــذ "

---

[86] أبو علي محمد بن الحسن(الحاتمي) :حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح:جعفر الكتـــاني، دار الرشـــيد، العـــراق، (د ط)، 1979،ج2 ص:28

(*) امرؤ القيس: هو الشاعر الجاهلي الملقب بالملك الضِّلِيل، من أصحاب المعلقات، كان أبوه ملكا على بني أسد، و لما ثار بنو أســـد علـــى ملكهم و قتلوه، هبّ الشاعر يطلب الثّأر و استرجاع السلطان،فأغار على القبيلة مما دفعهم إلى الاستنجاد بملك الحيرة، فاضطر إلى اللجوء إلى الغساسنة يريد الاستنجاد بقيصر الروم، فعاد من القسطنطينية بالخيبة و بالمرض الـــذي أودى بحياتـــه نحـــو ســـنة 540. ينظـــر: حنّـــا الفاخوري:الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص: 175

[87] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، ط2، ،(دت)، ص: 114

(**) زهير بن أبي سلمى: شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات، ولد في نجد سنة 530 و نشأ في غطفان برع في الحكمة التي هي وليدة الزمن و التجربة و التأمل، قضى حياته يطلب لمجتمعه السلام و يعالج ظواهر الحياة، و توفي سنة627. ينظر: المرجع نفسه، ص: 212

[88] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص السياق)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،الدار البيـــضاء، المغـــرب،ط 1، 1989،ص: 316

(***) أبو علي الحسن بن رشيق (القيرواني): (ت 1071)شاعر لازم بلاط المعز بن باديس في القيروان، و كان بينه و بين ابن ابن شرف منافسة و أهاجي شهيرة.رافق الأمير الزيري ‘لى المهدية إبان الغزو الهلالي، من أهم آثاره: (العمدة في صناعة الشعر و نقده). ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 8

(****) علي بن ابي طالب (ت 40هــ/ 661م): ابن عمّ النبيّ – صلى الله عليه و سلم-، و صهره على ابنته فاطمة – رضي الله عنها- رابع الخلفاء الراشدين، و من أبطال معركة بدر،شهد معركة الجمل، اغتاله خارجي، جمعت كلماته في (نهج البلاغة). ينظر: المرجع نفـــسه، ص: 377

تأكيدا لحقيقة فنية رددها "عنترة بن شداد" [***] في معلقته:

هَـــلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَـــرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَـــرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ؟ [89]

هذا السؤال الإنكاري يعني أن الشعراء لم يتركوا شيئا يصاغ فيه الشعر إلا صاغوه، أي أن الأول لم يترك للثاني شيئا، و هذا ما أنكره "أبو تمام" [*] في قوله<< كم ترك الأول للآخر>> [90]

ب) ــ الرأي الثاني: يميل إلى استقباح أخذ المتأخر من المتقدم و ينكر بشدة هذا التداخل يقول "طرفة بن العبد" [**]:

ولا أُغِـــيرُ عَلَى الأَشْعَارِ أَسْرِقُـــهَا عَنْهَا غَنِيتُ وَ شَـــرُّ النّاسِ مَنْ سَرَقَا [91]

نلاحظ أن الرأي الأول يستخدم مصطلحات التكرار و الإعادة، بينما وظف الثـــاني مـــصطلحات الإغـــارة والسرقـــة ، إذا هناك من يؤمن بتداخل النصوص بعضها ببعض حتما، ومنهم من اعتبر ذلك سطوا على إنتاج الغير.

و هكذا؛ إذا أخذنا بالرأي الأول يتبين لنا أن النقاد العرب لم يقعوا على مصطلح **التناص**(Intertextualité) المعروف اليوم والذي فتن الناس، ولكنهم وقعوا على مصطلحات أخرى من صنعهم وتستجيب لطبيعة أدبهم، و هذا مـــا نجده في الحقل البلاغي و في ميدان النقـــد.

4 ــ 1 ــ في الحقل البلاغي:

4 ــ 1 ــ 1 ــ التضمين (Enchâssement):

يحدث عندما يستعير المبدع البيت الشعري أو نصفه بلفظه ومعناه من شعر الغير على سبيل التمثيل و الاستشهاد أو التشبيه دون ادعائه. فتتجلى فيه القصدية تجليا مباشرا، و اشترطوا فيه أن يكون المأخوذ مشهورا لدى القراء و السامعين

[***] عنترة بن شداد: (525 / 615 م) شعر جاهلي من أصحاب المعلقات، و لد بنجد من أمّ حبشية و أب من سادة عبس، و قد استطاع أن يتحرّر بشجاعته و فروسيته، أحبّ " عبلة" ابنة عمه، و هو شاعر الصراع النفسي العنيف، و مفاخره مزيج من الغنائية و الملحمية. ينظر: حنّـــا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص: 204

[89] عنترة بن شداد: ديوان عنترة و معلقته : تح: خليل شرف الدين، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1997،ص: 52

[*] " أبو تمام": هو حبيب بن أوس، شاعر من أصحاب المجاميع الشعرية. كان أبوه نصرانيا من أصحاب الخمارات بدمشق. لازم الخليفة العباسي " المعتصم"، توفي في الموصل سنة 231هــ و ألف (الحماسة).ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، ص: 25

[90] أبو علي الحسن بن رشيق (القيرواني): العمدة في صناعة الشعر و نقده، القاهرة، (د ط)، 1925، ج1 ص:57

[**] "طرفة بن العبد": (543 / 569 م) شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات، ولد في البحرين، فقد أباه و هو طفل و لقي من أعمامه ظلما، و في أعماقه ألم جسيم يحاول أن يطويه في ضباب الفروسية و المتعة، و هو وجودي النزعة. و لهجته اعترافية بعيدة عن التمويه، اتصل بـــبلاط الحيرة و غضب عليه الملك عمرو بن هند لسلاطة لسانه.قتل في البحرين. ينظر: حنّـــا الفاخوري: الجامع في تـــاريخ الأدب العـــربي (الأدب القديم)،ص: 229

[91] طرفة بن العبد: ديوان طرفة: تح :علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د ط)، (د ت)، ص: 216

كي لا يلتبس بالنص الحاضر، و إلا كان من الضروري أن يفصح الشاعر في تنايا شعره عن قائله الأصلي، أو وضع إشارة تنبه إليه[92] .

ومثال ذلك ما أورده "الخطيب القزويني" من قول "الحريري"[93]:

عَلَى أَنِّي سَـــأُنْشُــدُ عِنْدَ بَيْــعِي " أَضَاعُونِي وَ أَيُّ فَــتًى أَضَاعــُوا"

فالشاعر نبه القارئ إلى المضمن" أضاعوني و أي فتى أضاعوا" و قد اقتطعه الشاعر من بيت "العرجي":[*]

" أَضَاعُونِي وَ أَيُّ فَــتًى أَضَاعــُوا" لِيَـــوْمِ كَرِيهــَةٍ وَ سَدَادِ ثَغــْرٍ

تبرز هنا فكرة التواصل، و الحوار بين النصوص من خلال علاقات التداخل الجلية، و هو تداخل نصي- كمـــا يرى"جيرار جنيت Gérard Genette"- يسمو، ويعلو بفضل هذا التواجد اللغوي الحسي، إذ الشاعر يدرك قيمة الـــنص المرجعي، وأهميته في الإبلاغ، و التبليغ، لذلك ضمّن كلامه شطرا من البيت.

ولقد نظر نقادنا القدامى إلى التضمين على أنه حسن بياني يؤكد المعنى و يقويه، لذلك لم يعدوه عيبا.

4 ـ 1 ـ 2 ـ الاقتبـــاس(Adaptation):

تبلور مصطلح الاقتباس عند بعض البلاغيين المتأخرين، فصار<< يدل على تضمين الكلام شيئا من القرآن، أو الحديث النبوي الشريف، وذهب ابن الأثير إلى أن الكلام يكتسب به طلاوة، وحلاوة، وهو ضربان: تضمين كلي تذكر فيه الآية، أو الحديث بجملتهما، و جزئي يذكر فيه البعض منهما >>[94]. و إذا كان بعض البلاغيين قد قصروا الاقتباس على القرآن و الحديث، فإن البعض الآخر منهم وسع المجال ليكون في كل فنون القول كالشعر و الحكم و الأمثال والعلوم. وعلى هذا الأساس فالاقتباس << يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الإصلاحي الذي يتمثل في عملية

---

[92] ينظر: بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دارالثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1986، ص:163

[93] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 1975، ص: 431

[*] " العرجي" هو: عبد الله بن عمربن عمرو بن عثمان بن عفان، أبو عمر، شاعر غزل، مطبوع، و كان مشغوفا باللهو و الصيد، و كان من الأدباء الظرفاء الأسخياء و من الفرسان المعدودين، توفي(120هـ/738م). ينظر: محمد عبد الرحيم: كنوز العلـــم و المعرفـــة في الأعـــلام والأسماء و الكنى (الموسوعة الثقافية)، دار الراتب الجامعية، بيروت،لبنان، ط1، 2004، ص:173

[94] أبو القاسم الحسن بن بشر (الآمدي): الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تح: محمد محي الدين ، دار منين الروضة، (دط) ، 1944، ج1، ص:325

الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث **انزياحا** (*) محددا في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم>>(95)، و هنا يجب أن تتم عملية الاستمداد بتخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءا أساسيا في النص الحاضر.

لذا عد الاقتباس مجالا للمنافسة و الإضافة، و التجاوز بين الشعراء المبدعين. و نحسب أن الشعراء كانوا يدركون أهمية هذه الآلة في الإقناع و التأثير، فجاء شعرهم يعبق لذة في استخدام المراجع الدينية في مواضعها اللائقة.

والاقتباس بجميع أقسامه لا يخرج عن نوعين:

أ) – نوع يحتفــظ فيه المُقْتَبِسُ بالمعنى الأصلي ولا يخرج به إلى غيره، كقول "الحريري" " فلم يكن إلا كلمح البصر أو أقرب، حتى أنشد فأغرب" فإن "الحريري" كنّى هنا عن شدة القرب، وكذلك هو في قوله تعــالى: ﴿ **وَ لِلـــهِ غَيْـــبُ السَّمَاوَاتِ وَ الاَرْضِ وَ مَآ أَمْرُ السَّاعَـــةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَـــرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**﴾ (96)

ب) – و نوع لا يحتفظ فيه المقتبس بالمعنى الأصلي بل يخرج به عنه، كقول "ابن الرومي"(*):

لئِـــنْ أَخْطَأْتُ فِي مَحِيـــــــ	**كَ مَا أَخْطَأْتَ فِي مَنْـــعِـــي**
لَقَـــدْ أَنْزَلْتُ حــــــــــاَجَاتِي	**بـــوَادٍ غَـــيْـــرِ ذِي زَرْعِ**

"فابن الرومي" هنا خرج بالمعنى الأصلي إلى معنى آخر غير مقصود في الآية هو الرجل الذي لا يُرجى نفعه، أما المراد في الآية الكريمة:﴿ **رَّبَّنَآ إِنِّيَ أَسْكَنْتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ** ﴾(97) أرض مكة شرفها الله.

(*) الانزياح Ecart: الانزياح من المفاهيم الأساسية في الأســـلوبيات، و يرجـــع إلى تـــأثيرات فردينانـــد دي سوســـير Ferdinand DeSaussure و مفهوم الكلام عنده الذي نظر إليه على أنه ضرب من الانزياحات الفردية الناتجة عن مستعملي اللسان. الانزياح مصطلح واسع الدلالة، صعب التحديد، لاتصاله بفكرة التقويم و المعيار، و قيامه أحيانا على مبدإ التقدير، و الإحصاء، و اتصاله أحيانا باللغة الأدبية التي تعد انزياحا بالقياس إلى اللغة العادية. ينظر: =

Algirda Julien Greimas : dictionnaire raisonné de la théorie du langage classique, éd =. Hachette, Paris 1979, p.113

(ألجيردا جوليا قريماس : معجم البلاغة الكلاسيكية)

(95) محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2001، ص44

(96) سورة النحل: رقم: 16: الآية 77

(*) " ابن الرومي": (835 / 896 م) ولد في بغداد، نشأ يتيما، ماتت زوجاته و أبناؤه فعاش في حزن و ألم و تطيّر، و لم ينل حظوة لـــدى العظماء فنقم على الناس أجمعين. و من ثمّ كان سليط اللسان، تغلب عليه النزعة الاندفاعية، مات مسموما، له ديوان ضخم جمعه " أبو بكـــر الصولي" و" لابن الرومي" فصول في النثر. ينظر:حنّـــا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص: 757

(97) سورة إبراهيم: رقم: 14: الآيـــة39

و يجوز للمقتبس أن يغير لفظ المقتبَس منه بزيادة أو نقصان، أو تقديم أو تأخير، أو إبـــدال الظاهر من المضمر، أو غير ذلك، لضرورات فنية وبلاغية.

ومن هنا يُتَبَيَّن قطع النظر في الاقتباس عن كونه نَفْسُ المُقتبَسِ منه، إذ لولا هذا للزم المقتبسين الكفـــرُ في لفـــظ القرآن إن لمسوه بنقصٍ أو زيادة أو إبدال أو تقديم أو تأخير و هذا ما يشبه **التناص بالتخالف**(*)

أما إذا استطردنا لنتحدث عن الاقتباس في المفهوم البلاغي الغربي فمعناه يتعدد ولكنه في النهاية لا يخرج عن ناحيتين:

الأولى تعني:<< الإعداد، والتهيئة، والاقتباس(Adaptation) وإعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر. وذلك كتحويل المسرحية إلى شريط سينمائي أو القصة إلى مسرحية، وهو ما يقصد أحيانا بكلمة الاقتباس.

الثانية تعني: إعادة العمل الفني بشيء من الحذف والتحوير والتغيير>>(99)

ومن ثمة معنى آخر للاقتباس في البلاغة الغربية، ونعني به **الاقتطاف** (Citation) الذي هو<< إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه، ويكون ذلك إما للتحلية أو للاستدلال، على أنه تجب الإشارة إلى مصدر الاقتباس بهامش المتن وإبرازه بوضعه بين علامات تنصيص أو بأية وسيلة أخرى. على أن الذوق الأدبي العام يُفضل ألاَّ يزيـــد الـــنص المقتبَس على عشرة سطور تقريبا>>(100).

4 ــ 1 ــ3 ــ الحــلّ و العقــد:

ينعكس **التناص**(Intertextualité) فيما سماه النقاد القدماء **"بالحلّ والعقد"** فالحلّ يكون عن طريق<< نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى المستوى النثري، مع المحافظة على الإطار الدلالي و الصياغي في المستويين>>(101)

وأما العقد فهو: أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري بالاستناد إلى خطاب آخر نثري، فعملية البناء هنا هـــي

(*) التناص بالتخالف: تكون مرجعيته تاريخية أو تراثية، و لكن بتحويل دلالات هذه المرجعية التاريخية إلى عكسها، أو الأخذ بجزء منها فقط، و إهمال الباقي، مما يؤدي إلى إنتاج نص جديد في أبعاده الموضوعية و الفنية، و قد لجأ إليه الأدباء إما لوطنيتهم في العصر الحديث، و إما لقطع العلاقات و الأواصر بين التراث السابق، و إبداعات الأجيال الحديثة، لتأسيس تناص " حداثي" كما في مقولات الشاعر" أدونيس" في العـــصر الحديث إذ حول التناص مع الشعر الغربي إلى " مثاقفة" حيث انصهر في التراث الأجنبي و تناسى جذوره العربية بتناص مستورد و بألاعيـــب لفظية، و صور متنافرة باسم الانفتاح. ينظر: يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، صيف 1996مج 15، ع2، ،ص: 156-158

(99) مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص:6

(100) المرجع نفسه ، ص: 460

(101) محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي).،ص:44

<< تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، عن طريق إضافة الجانب الإيقاعي فحسب>>[102].

وبمعنى مختصر هو نظم المنثور، حتى و إن كانت وقائع تاريخية، و هذا ما نلاحظه في تلك الإحالات التاريخية المبثوثة في القصيدة العربية القديمة و يعد مثل هذا التوظيف سنة متبعة في شعرنا القديم. يقول" البحتري":

تَفَـانَى النَّـاسُ حَتَّى قُلْتُ عَادُوا إِلَى حَرْبِ "البَسُوسِ" أَوْ " الفِجَـارِ"[*] [103]

فالألفاظ المستخدمة وحدات شعرية مشحونة بانفعالات قوية تحمل دلالات عميقة، و أبعاد فكرية تدميرية لإبراز الوجه السلبي حتى ينتفع المتلقي بها، فيعتبر، و التاريخ – فيما يبدو- كله دروس و عبر.

4 ـ 1 ـ 4 ـ الاحتذاء:

<< الاحتذاء عند الشعراء، و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له و عرض أسلوبا...فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيئ به في شعره فيشبه بمن يقطع أديمه[*] نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال احتذى على مثال>>[104] و هذا لا يعني إلغاء الإبداع و إنما لكل أديب أسلوبه الذي هو << الضرب من النظم و الطريقة فيه>>[105]، بحيث أن محاورة النصوص تتأتى بإعطاء السلطة للمبدع الذي يتفرد بقدرات إبداعية تنقل المشترك العامي ، و الظاهر الجلي ، إلى منطقة المجاز بأشكالها المختلفة فيصهر المعاني المشتركة ويدخلها إلى دائرة الخصوص التي تميز كل مبدع.

4 ـ 1 ـ 5 ـ التوليد(Engendrement):

يقول ابن رشيق: << والتوليد أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة حسنة، لذلك يسمى التوليد>>[106]، و هو عند البلاغيين المتأخرين نوعان: لفظي و معنوي << اللفظي أن يستحسن الشاعر أو الناثر

---

(102) المرجعالسابق، ص: 44

(*) الفجار:هي حروب جرت في الجاهلية في أوخر القرن6 م بين قريش و كنانة و بين بعض قبائل قيس عيلان عدا غطفان، و سميت كذلك لأن القتال حدث في الأشهر الحرم، أمّا "حرب البسوس" فهي حرب دامت أربعين سنة بين بكر و تغلب، و ضرب العرب لشؤمها المثل.
ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب،ج1، ج2، ص: 187-681

(103) أبو عبادة الوليد بن عبيد (البحتري): ديوان البحتري: تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف مصر،ط2، (د ت)، ،ج 2، ص:793

(*) الأديم (ج) أدم و آدام: الجلد المدبوغ.ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام،ص:6

(104) عبد القاهر عبد الرحمان (الجرجاني): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1978،ص:361

(105) المرجع نفسه، ص:361

(106) أبو علي الحسن بن رشيق (القيرواني) : العمدة في محاسن الشعر و آدابه،ج1، ص: 263

لفظا من كلام غيره في معنى، فيستلبه، و يضعه في معنى آخر، فإن كان استعماله أياه أجود، و كان الموضع الذي وضعه فيه أليق انتظم في المقبول المستحسن(...) أما المعنوي فهو أن يجد الشاعر أو الناثر معنى لغيره، فيأخذه، ليزيد فيه و يحسن العبارة عنه، فيعد بديعا>>[107].

نقف على بعض الأمثلة لنبرز أوجه التفوق في الديباجة و السبك، و الإضافات القيمة. يقول "الشماخ"[(*)]:

**وَقَرَّبْتُ مُبْرَاةً كَأَنَّ ضُلُوعَــَهَا		من الماسِخِيَّاتِ القِسِيِّ المُوَتَّــرَا** [108]

و" البحتري"[(*)] يقول:

**كالقِسسِيِّ المُعَطَّفَاتِ، بــل الــ		أَسْهُمِ مَبْــرِيَّةً، بَــلْ الأوْتَــار**[109]

لقد حاول كل من الشاعرين أن يشبه نحالة الناقة، فالأصل في البيت الأول ذكر (الــضلوع، و الماســخيات القسي، و الموتر)، وقد أخذه البحتري- كما يرى "أبو هلال العسكري"[(**)]- ، وزاد عليه، << فأحسن في الترتيــب، ووُفِّقَ في جعل الناقة كالقسي، بل الأسهم، بل الأوتار>>[110].

أما شعرية **التناص**(Intertextualité) هنا فتتجلى في أن البحتري تدرج في وصف نحالة الناقة من الأغلظ إلى الأدنى، فشبهها بالأوتار، وهي أبلغ في الدلالة على النحول من الأسهم، فجمع بين أمور متناسبة: " القسي، والأســهم،

---

(107) ينظر: حسن المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ص:134

(*) الشمّاخ:هو معقــل بن ضرار شاعر جاهلي أدرك الإسلام، و هو من أوصف الشعراء و ذكره " ابن قتيبة" في (الشعرو الشعراء). ينظر: رابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر،(د ط)، 2006،ص: 261

(108) ينظر: أبو هلال الحسن (العسكري): كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، تح: علي البجاوي و محمد أبو فاضل، دار الفكر العربي، ط2، (دب) ، (دت) ،ص: 229

(*) "البحتري": (821 / 897 م) أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى ولد في منبج (سوريا) و ننشأ نشأة بدوية، و اتصل" بأبي تمام" و أخذ عنه طريقته في التصنيع، مال إلى التكسب فاتصل بالخلفاء فأصبح شاعر المتوكل، و امتاز بالصفاء و التلقائية و العذوبة و الائتلاف بين الطبيعة والصنعة. و له ديوان شعر و كتاب (الحماسة). ينظر:حنّــا الفاخوري:الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص: 741

(109) رابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 261

(**) " أبو هلال الحسن (العسكري)": (ت بعد 1005م) أديب و شاعر، تعلم على خاله" أبي أحمد العسكري". مــن كتبــه: (كتــاب الصناعتين: النظم و النثر، (جمهرة الأمثال)، و ديوان شعر. ينظر: ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام،ص: 375

(110) ينظر: أبو هلال الحسن (العسكري): كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، ص:229

و الأوتار". و<< هو وجه بليغ لطيف طعمه حلو كحلاوة العسل، لأن صاحبه وفق في استخدام مراعاة حسن النظير>>[111].

فهذا المفهوم قد فلت من طوق السرقة بتجاوزه السقوط في شرك التشابه و الأخذ أو القصور عن البلوغ بقطعه شوطا متميزا في تحسين المعنى المتناص أو القياس بإخصابه و تكثيره، فيتخذ النص اللاحق موقف الابن من النص السابق، و يغدو الانفتاح و التواصل بين النصوص المتداخلة.

4 ــ1 ــ 6 ــ التـــوارد:

يكون التوارد في اتفاق شاعرين في المعنى و تواردهما في اللفظ، دون أن يسمع أحدهما بقول الآخر، بشرط أن يكونا في عصر واحد كقول "امرئ القيس":

وُقُوفـًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَقُولُنَ: لاَ تَهْلِـكْ أَسًى، وَ تَجَمَّلِ[112]

وقول "طرفة بن العبد":

وُقُوفًـا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَقُولُنَ: لاَ تَهْـلِكْ أَسًى، وَ تَجَلَّدِ[113]

و ما يدعم ما ذهبنا إليه تصريح ما يروى من << أن أبا عمرو بن العلاء [*] سئل عن شاعرين يتفقان على لفظ واحد و معنى واحد فقال " عقول رجال توافق على ألسنتها "، و قيل للمتنبي: معنى بيتك هذا أخذته من قول الطائي؟ فأجاب: " الشعر جادة ، و ربما وقع حافر على حافر>>[114].

إيجابية توارد الخواطر تكمن في إزالة شبهة السرقة عن النص اللاحق لاعتماده على احتمال وقوع المصادفة على مستوى المعنى أكثر من اللفظ لتقارب لغة التعبير، و يمكننا إدراجه في **التناص اللاواعي** [*]

---

[111] ينظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج6، ص:21

[112] الطاهر احمد مكي: امرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية حياته و شعره، دار المعارف بمصر، ط2، 1970،ص: 239

[113] طرفة بن العبد: ديوان طرفة: ص: 30

[*] " أبو عمرو بن العلاء بن زبان بن عمار" (70 / 154): ولد بمكة و توفي بالكوفة، إمام باللغة و الأدب و أحد القراء السبعة. و اشتغل برواية الشعر و النحو ، تتلمذ له خيرة العلماء "كالأصمعي"، و روى عدة دواوين لم يبق منها سوى (شرح ديوان الخِرْنِقِ), ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب،ج1،ص: 27-28

[114] عبد الستار جبر الأسدي: ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية)، مقال على الرابط التالي:

www.Fikrwanakd.aljabriabed.net / n 28_ 09 fikrassadi.htm

[*] التناص اللاواعي و يسمى أيضا غير المباشر أو اللاشعوري ، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكارا معينة يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد. ينظر: محمد الجعافرة: التناص و التلقي، دار الكندي، ط1، 2003، ص: 15

4 ـ 1 ـ 7 ـ التلميـــــح (Allusion):

التلميح نوع من الاقتباس و ذلك << إذا تقاطع النص مع الخطاب الفقهي، أو أي شيء من الأثر و الحكمة مع إبقاء التداخل في نفس الدائرة الأولى، أي يكون قائما على النقل من سياقه الأول إلى السياق الجديد >>[116]

و مثال ذلك قول" المتنبي" عن "سيف الدولة"[*]:

إِذَا كَانَ مَاتَنْوِيـــهِ فِعْلاً مُضَارِعًا مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الجَوَازِمُ[117]

بمعنى إذا نويت أن تفعل أمرا قمت بـــه في وقته فصار ماضيا قبل أن تكون فيه مهلة لـــدخول الجوازم، و قبل أن يتصور فيه النفي، و قبل أن يقول القائل لا تفعل أو ليفعل سيف الدولة كذا و كذا [118].

نستشف من هـــذا الشرح أن الاستمداد كان من علم النحو فالطبيعة القصدية في التلميح واضـــحة لتأكيـــد الجانب التحسيني.

من الواضح أن هناك ما يربو على العشرين بابا مما صنفه علماء البلاغة لأشكـــال **التناص**(Intertextualité) – حسب اعتقادنا– في شعرنا القديم، و هذا ما يبرر اهتمامهم بالموضوع.

و قد أوجزناها في الأصناف الستة– السابقة الـــذكر– لأننـــا نراهـــا وثيقـــة الـــصلة بموضـــوع **التنـــاص** (Intertextualité) و أداة من أدوات التشكيل الشعري، و طريقة من الطرائق التي يسلكها الشاعر، ويحذو فيها مسار سابقيه، و في كل ذلك يهدم أبنية، و يقيم أخرى تختلف عنها صياغة ودلالة و رؤية، و ما الشعر إلا استعارة كبيرة ساهم في تشكيلها السابق و اللاحق من الشعراء.

هذا عن الجانب البلاغي، أما في الجانب النقدي فقد عرف ما يقارب شكل **التناص**(Intertextualité) تحت مسميات أخرى كا**النقائض** و **المعارضات** و **السرقات**.

---

[116] محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص: 154-155

[*] سيف الدولة الحمداني (علي بن عبد الله):(915-967): أكبر ملوك الحمدانيين، ملك دمشق انتزع (حلب) من الإخشيديين، نبغ في بلاطه " المتنبي". ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 321

[117] أبو الطيب أحمد بن الحسين (المتنبـــي): ديوان أبي الطيب: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996، مج 2، ص: 164

[118] ينظر: ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط2 ، 1996،ص:734

4 ـ2 ـ في ميـــدان النـــقـــد:

4 ـ 2 ـ 1ـ النقـــائــــــــض :

النقائض جمع نقيضة و هي << أن يتجه الشاعر بقصيدته إلى شاعر آخر، هاجيا أو مفتخرا، فيعمد الآخر إلى الرد عليه بقصيدة هاجيا أو مفاخرا، ملتزما الوزن العروضي والقافية والروي الذي اختاره الشاعر الأول، فيفـــسد علـــى الأول معانيه، ويردها عليه، ويزيد عليها>>[119] فالمحوران اللذان تدور عليهما النقائض هما: **الشكل الشعري (الـــوزن** والقافية)، و **المضمون** (لمعاني) التي تتكون من الهجاء أو الفخر.

وإذا كانت النقائض قد نشأت في حظيرة الشعر الجاهلي، واشتد عودها بسبب العصبية القبلية، فإنها ازدهرت في ظلال سيوف الدين الجديد بسبب الـــرد على قريش، واشتعلت في العصر الأموي نارا موقدة بين الشعراء الفحول الثلاثة: "الفرزدق"[*]، و"جرير"[**]، و" الأخطل"[***] فشكلت بذلك النقائض بابا مستقلا في الشعر العربي.

و الدارس للنقائض يتجلى له **التناص** (Intertextualité) في عدة أساليب منها:

أ) – موازاة المعنى، حيث يضع الشاعر الثاني من معاني الفخر أو الهجاء ما يناظر معاني الشاعر الأول، كما في قول "الأخطل" يهجو "جريرا":

وَ إِذَا وَضَعْتَ أَبَـــاكَ فِي مِيزَانِهِمْ   رَجَحُوا، وَ شَـــالَ أَبُوكَ فِي المِيزَانِ[120]

يفضّل قوم "الفرزدق" على "بني كليب"[*] ويرميهم بالتخلف عن "دارم"[**].

---

[119] محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) ، ص:61

[*] "الفرزدق": (641 – 733م) هو همام بن غالب بن صعصعة بن مجاشع الدارميّ التميمي، من الشعراء الأمويين، ولد في البصرة و اشتهر بالمدح و الهجاء لاسيّما ما دار بينه و بين جرير من هجاء، له (نقائض جرير و الفرزدق). ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 410

[**] "جرير": (653- 733): شاعر أموي ولد في اليمامة. كنيته" أبو حزْرة "، امتاز بالهجاء لاسيما لخصميه " الأخطل" و " الفرزدق" و قد كون معهما (المثلث الأموي). ينظر: المرجع نفسه، ص: 200

[***] " الأخطل": هو غياث التّغْلبي (ت 710م)، شاعر نصراني من كبار شعراء الأمويين، اشتهر بمدحهم و هجاء أعدائهم. لـــه نقـــائض هجائية مع " جرير". ينظر: المرجع نفسه، ص: 30

[120] أبو مالك غياث بن الغوث : ديوان الأخطل شاعر بني أمية،تر: السيد مصطفى غازي، دار المعارف، بمصر، ط2، (دت)، ص: 199

[*] قوم جرير

[**] قوم الفرزدق

فقال "جرير" يفضل "بني شيبان" على "تغلب"(*)، ويغمزه بالرشوة التي رشاه بها "ابن عمير بن عطارد"، وكانت زِّقـــــا(**) من الخمر:

يَا ذَا العَبَاءَةِ إنَّ بِشْرًا قَـــدْ قَضَى أَنْ لاَ تَجُوزَ حُكُومَــةُ النَّشْوَانِ

فدعوا الحكومـــةَ لستُمُ من أهلها إنَّ الحكومـــةَ في "بني شيبانِ" [121]

المراد بـــ (ذو العباءة) الشاعر" الأخطل" الذي قدم رشوة مقابل الحكم لصالحه فيفضحه " جرير" بقولــه أن الحكم العادل هو ما تقرره " بني شيبان".

ب) – توجيه المعنى، وذلك بأن يفسر الشاعر الثاني المعاني، ويوجهها الوجهة التي يراها في صالحه. ومن ذلك اضطراب سيف "الفرزدق" في ضرب عنق الرومي، مما أضحك الناس. وقد استغل "جرير" الحادثة، فـــعيّر "الفرزدق" بها،فـــرد "الفرزدق"، موجهاً المعنى لصالحه، حيث قال:

فَلاَ تَقْتُلُ الآَسْرَى وَ لَكِنْ تَفُكُّهُمْ إِذَا أَثْقَلَ الأَعْنَاقَ حَمْلُ المَغَارِمِ

فَهَلْ ضَرْبَةُ الرُّمِيِّ جَاعِلَةٌ لَكُمْ أَبًا عَنْ كُلَيْبٍ أَوْ أَبًا مِثْلَ دَارِمِ

كَذَاكَ سُيُوفُ الهِنْدِ تَنْبُو ظُبَاتُهَا، وَ يَقْطَعْنَ أَحْيَاناً مَنَاطَ التَّمَائِمِ[122]

يريد "الفرزدق" أنهم قوم لم يعتادوا قتل الأسرى حتى يبرعوا في قتلهم، وإنما هم يفكون الأسرى، ويحملون فداءهم.

ج)- قلب المعنى، وذلك بأن يأخذ الشاعر الثاني معنى الشاعر الأول فيقلبه لصالحه، ومن ذلك أيضاً أن "جرير" عنـــدما ماتت زوجه **"أم حزرة"** رثاها بقصيدة رقيقة مطلعها:

لَـــوْلاَ الحَيَاءُ لَعَادَنِي اسْتِعْبَارُ، وَلَزُرْتُ قَبْرَكِ، وَ الحَبِيبُ يُزَارُ

وَلّهتِ قَلْبِي، إِذْ عَلَتْنِيَ كَبْرَةٌ، وَ ذَوُو التَّمَائِمِ مِنْ بَنِيكِ صِغَارُ

كَانَتْ مُكَرَّمَةَ العَشِيرِ وَ لَمْ يَكُنْ يَخْشَى غَوَائِلَ أُمُّ حَزْرَةَ جَارُ[123]

(*) قوم الأخطل

(**) زِقّـــــأ: (ج) أزقاق و زِقاق: جلد يُجَز و لا ينتف و يستعمل لحمل الماء / الزُّق (ج) زَقَقَة الخمر, ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام،ص:301

(121) أبو حزرة جرير بن عطية (جرير): ديوان جرير: (د.تح)، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1964، ص 471

(122) أبو فراس همام بن غالب (الفرزدق): ديوان الفرزدق، (د تح)، دار صادر بيروت، لبنان، مج 2، 1966، ص: 314

(123) أبو حزرة جرير بن عطية (جرير): ديوان جرير: ص: 154-155

أخذ "الفرزدق" هذه المعاني فقلبها، ناقضا إياها، وساخرا من "جرير" وزوجه، وعاكسا هذه المعاني بما يضادها:

كَانَتْ مُنَافِقَةَ الحَيَاةِ، وَ مَوْتُــــهَا   خِــــزْيٌ عَلاَنِيَةٌ عَلَيْكَ وَعــَــارُ

فَلَئِنْ بَكَيْتَ عَلَى الأَتَانِ لَقَدْ بَكَى   جَـــزَعًا، غَدَاةَ فِرَاقِهَا، الأَعْيَارُ

تَبْكِي عَلَى امْرَأَةٍ وَ عِنْدَكَ مِثْلُهَا   قَــعْسَاءُ لَيْسَ لَهَا عَلَيْكَ خِمَارُ[124]

و مما سبق يتبين لنا أن **"النقائض"** تقع في صلب **"التناصّ"** أو أنها "التناصّ" بعينه، ما دام التناصّ هو: التفاعل النصّي بين النصّ الماثل والنصوص الغائبة التي أسهمت في نسيجه، و مما لا مراء فيه أن الشاعر الثاني فتق المعاني، وفرّعها، وجاء بصور شعرية جديدة.

و لكنه دوما ينظر إلى معاني الشاعر الأول، وإلى صوره، ووزنه الشعري، وقوافيه. مما يجعلنا نقول إن إسهام الشاعر الأول في قصيدة الشاعر الثاني هو أكبر من إسهام الشاعر الثاني في قصيدته.

و إذا كانت هذه النقائض قد بلغت أوجها في العصر الأموي، فإن المعارضات لم تكن قد عرفت بعد على نطاق واسع باستثناء حوادث فردية تأثر فيها الشعراء اللاحقون بقصائد السابقين منها: اقتفـــاء شعراء الغزل في العصر العباسي أثر "جميل بن معمر"[*] من العصر الأموي، و معارضة الكثير من الشعراء " للمتنبي" باعتباره **"مالئ الدنيا وشاغل الناس"**. سنقف أمام مصطلح المعارضة وقفة نبين من خلالها هذا الفن الأدبي الخالد الذي ورثناه عن أجدادنا.

4 ـــ 2 ـــ 2 ـــ المعـــارضـــات :

نسوق تعريف "أحمد الشايب" للمعارضة كمظهر جلي **التناص (Intertextualité)** فيقول:<< المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أيّ بحرٍ وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفنّي، فيقول قصيدة في بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها مع انحراف يسير أو كثير حريصا على أن يتعلّق بالأول ودرجته الفنّية ويفوقه>>[125] نلمح من خلال هذا التعريف أن الأصل في المعارضة الشعرية أن ترتكز على غريزة **"المحاكاة =المماثلة"** من ناحية، وعلى غريزة **" المنافسة =المقابلة"** من ناحية أخرى.

---

(124) أبو فراس همام بن غالب (الفرزدق): ديوان الفرزدق: مج 1، ص: 374-375

(*) " جميل بن معمر" ولد في الحجاز، و أحبّ ابنة عمّه " بثينـــة" و لم يتزوج بها لأنه تشبب بها، فقضى حياته متلهفا إلى أن مات في مـــصر سنة 701 م، و أسلوب شعره أسلوب الشعر الغنائي الوجداني، أسلوب الصدق والدمعة. ينظر: حنّـــا الفاخوري: الجامع في تـــاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص: 419

(125) أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر القديم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999 ، ص 7

و هكذا تقتضي المعارضة وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقتدي به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه. ولهذا لم تكن في الشعر الجاهلي معارضات النموذج الشعري قبله كان مجهولا.

ولعل المعارضات الحقيقية بدأت في العصر الأندلسي عندما اعترف الأندلسيون بفضل المشارقة عليهم، واعتبروهم – فعلى سبيل المثال لا الحصر– وضع "محمد بن عبد ربّه"(*) كتاب (العقد الفريد) ليشابه كتاب (عيون الأخبار) "لابـــن قتيبة"(**)، و كان "الصاحب بن عباد"(***) يقول عندما يطلع عليه: << هذه بضاعتنـــا رُدّت إلينـــا>>(126).

أما معارضات الشعراء الأندلسيين لبعضهم بعضا فأكثر من أن تحصى، ولا سيما في **"الموشحات"**(*) التي جاءت انحرافا عن القصيدة العربية و هذا يتجلى في مستويات ثلاثة: الغرض و اللغة و الموسيقى، و سنحاول على الأقل إبرازها كاستنتاجات عامة.

الموشح يقوم على غرض واحد في الغالب، و يكون إباحي يعبر عن ترف الأندلسيين، و فتنتهم بالجمال ســـواء تمثل هذا الجمال في الطبيعة أو في المرأة أو في الخمرة، و سعى الوشاحون في مصر إلى تحويل غرض الموشحات القديمة من المجون و التمتع إلى التزهد، فأطلق عليها اسم **"المكفرات"**(**) إلا أنها ما لبثت أن أصابها الجمود، و هذا التغيير في تراثنا هو ما عبر عنه "جيرار جنيتGérard Genette " **بالمحاكاة الساخرة** – فيما يبدو لنا– حين قال: << يستخدم المعارض

(*) "ابن عبد ربـــه أحمد" (860 – 940 م): شاعر من أعظم أدباء الأندلس، اشتهر بكتابه (العقد الفريد). ينظر:كرم البستاني، و بـــولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 11

(**) " ابن قتيبـــة"(أبو محمد عبد الله) (828-889): أديب ولد في الكوفة. خراساني الأصل. فقيه و محدث. ولي القـــضاء، اشـــهركتبه: (أدب الكاتب)، (الشعر و الشعراء)، (عيون الأخبار). ينظر: المرجع نفسه، ص: 12

(***) " الصاحب بن عباد"(إسماعيل) (938- 995): أديب و لغوي من كبار وزراء البويهيين.امتازت رسائله بالسجع و الإيجاز، تعلـــم على " ابن العميد"كتبه: (الكشف عن مساوئ شعر المتنبي)، (كتاب الرسائل). ينظر: المرجع نفسه، ص: 342

(126) أبو منصور عبد الله (الثعالبي) : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتـــب العلميـــة، بـــيروت، ط7 ، 1983،ج3 ،ص:20

(*) الموشح في دلالته اللغوية يعني التزيين. و هذا في قولهم: لبس الوشاح أي تزيّن به ، فهو من وشاح المرأة مما ترصع به صدرها من ضـــروب الزينة و أنواع الوشي و التصاوير في اللباس . و أزل من استخدم هذا المصطلح بهذا المعنى في الشعر أي تحسين الكلام بمـــا يلطفـــه في الأذن، رؤبـــة بن العجاج (ت 45 هــ) في ارجوزة قال فيها: قولا إذا سرحته فَسُرحا *** كالعصب في التَّرقيمِ أو مُوَشَّحَـــا.
ينظر: محمد مهدي الشريف: معجم مصطلحات: علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص: 168-169

(**) المكفرات باعتبارها في الأصل موشحات في الزهد إلا أنها لم تصنع على نماذج سابقة في الوزن و القافية و الخرجة.

الساخر طريقته الخاصة فيقدم نصا مقابلا أو مضادا للنص الآخر في غرضه تماما كالهجاء مقابل المدح>>[127]

فالمعارضة الساخرة تعمل على تحويل موضوع **نبيل** (Noble) إلى موضوع **شعبي** (Populaire) أو مضمون بطولي إلى مضمون هزلي.

الموشح لا يعتمد على صفـاء اللغة بـل على تعـدد الطبقات اللغوية و مـن ثم فهـي تـستخدم **التنـاص** (Intertextualité) عن قصد مرسوم من خلال تعدد الأصوات اللغوية التي تتمثل في الخرجة و هي أجزاء من أغنية أعجمية أو عامية سوقية، و كلما كانت أمعن في السوقية كانت أمتع و أطرف. على أن الطريف في الموشحات هو قبولها التضمين حيث نجد بها أحيانا مقاطع من الموشحات القديمة التي اشتهرت فأصبحت نموذجا معترفا به فيأخذ مطلعها ليجعله خرجة من خرجاته، و أحيانا يلتجئ إلى مقاطع كاملة ليضمنها موشحه مما يحقق به فعل التناص من حيث هـو **تعـدد الأصوات** (Polyphonie)[*] في النص الواحد، و لا أدلّ على ذلك مما صنعه بعض الوشاحين المتأخرين كـ"لسان الدين بن الخطيب"[**] مستفيدا من مطلع "ابن سهل الأندلسي"[***] الذي قال:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى ... قَـلْبَ صَبٍّ حَلَّـهُ عَنْ مِكْنَـسِ
فَهُوَ فِي حُـرٍّ وَ خَـفْقٍ مِثْلَـمَـا ... لَعِبَـتْ رِيـحُ الصَّبَـا بِالقَـبَسِ[128] (الرمل)

فالموشح جـاء ليكسـر وحدة الوزن و القافيـة، فهـو يقـوم على مفاصل من:

مقدمة و أدوار تتخللها أغصان، و خواتم (خرجات)[*].

و ما نسجله بكل أسف هو ضياع الموشحات من الإبداع العربي الحديث لأن الفنون الإبداعية إنما سـبيلها أن يتأثر بعضها ببعض و أن يتولد بعضها من بعض، فلو ظلت الموشحات حية في الشعر العربي لأمكن أن تعرف تطـورات

---

(127) Gérard Genette : palimpsestes, la littérature au second degré,. p:19

(*) تعدد الأصوات Polyphonie: مصطلح يستخدم للدلالة على وجود أنماط مختلفة في القص مثل: نمط ضـمير المـتكلم، والمخاطـب، والغائب. ينظر:سمير حجازي: المتـقـن:معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة، ص:165

(**) "لسان الدين بن الخطيب": (1313-1374م)أديب أندلسي، عرف بذي الوزارتين: الأدب و السيف، اتهم بالزندقة فقتل، أهم كتبـه: ريحانة الكتاب)، (الإحاطة في أخبار غرناطة). ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص:7

(***) "ابن سهل الإشبيلي الأندلسي" (ت 1251م)شاعر يهوديّ، أسلم، مات غريقا،له ديوان طواه على موشحات.ينظر:المرجـع نفـسه، ص: 9

(128) ابن سهل الأندلسي: ديوان ابن سهل الأندلسي: تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967،ص:283

(*) الخرجات (الخرجة): الجزء الأخير من المقطع الشعري في الموشح، و تسمى أحيانا المركز، و تكون بألفاظ عاميـة أو أعجميـة و ذلـك لإشباع ذوق المستمعين من الأندلسيين الذين لم يكونوا على علم كاف بالعربية الفصحى. ينظر: مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص: 273

جديدة و إضافات متميزة إن بالمغايرة أو المجاوزة و على هذا يبدو **التناص** (Intertextualité) إيجابيا بمحاكاة النموذج و تكراره عبر الزمن حتى يظل حيا فلا يفنى، محققا تطوير الذائقة الفنية و الإبداع الأدبي بتعميق دلالته و تنويع أشكاله.

فيمكننا اعتبار **التناص** (Intertextualité) في الموشحات مظهرا من مظاهر شعرية هذا الشعر على الرغم من عدم ارتقاء الموشح إلى درجة الجنس المستقل بشكله و مضمونه.

ولعل هذا ما جعل "صلاح فضل" يدرج دراسته للموشح في إطار **التناص**، فلا يعدو الأمر عنده مجرد البحث عن مجالات التطبيق له في التـــراث و عن امكانياته الفاعلـــة في تطوير الذائقة الفنيـــة عموما ذلك أن مظاهــــــر **التنــــاص** (Intertextualité) في الموشحات محدودة و لم تتجاوز استخدام بيت أو لفظ أو عبارة و إن هي حققت ضربا من تعدد الأصوات في الموشح الواحد، أو من تعدد اللغات بين فصحى و عامية و أجنبية و هو ما يدل على أن القدامى لم يستنكفوا من هذا الإبداع بل رأوه دلالة على مسايرة البيئة و العصر.

بعد هذه اللمحة السريعة للمعارضات تتضح عدة أمور منها أن المعارضة الشعرية ظاهرة إبداعية خارجة عـــن التقليد لأنَّ الشاعر << لن يجرؤ على معارضة كبار الشعراء إلا بعد أن تستوي لديه مَلَكَةُ الشعر فيحاول مجاراة أعــــلام الشعراء و مضاهاتهم (...) و من هنا نقرر بأنَّ المعارضة حالة تتجاوز التقليد إلى الإبداع و المتابعة إلى الابتكار و الشاعر يمزج فيها بين القديم و الجديد>>[129]

و هذا ما لمح إليه "عبد الرحمن إسماعيل" من توافق **التناص** (Intertextualité) مع ظاهرة المعارضة التي تـــأتي بشكل تلقائي بعيد عن قصد المعارضة الصريحة أو السرقة بسبب التداخل الشديد بين القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر.

و يعلل لهذا الاقتراح بأن << ارتباط الشاعر بتراثه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها مستقلاً بنفسه أو مبتعداً عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملا نفس الـــسمات والملامح التي تحملها بقية الأغصان وإن اختلفت طولا وقصرا>> [130].

فالشاعر المجيد من يرتفع بالتراث موسعا مداه ومنفتحا على آفاق جديدة توجه الأجيال الوجهة الصحيحة.

---

[129] منجد مصطفى بهجت: الأدب الأندلسي، مطبعة جامعة الموصل، العراق،(د ط)، 1988،ص:267

[130] عبد الرحمن إسماعيل: المعارضات الشعرية، النادي الأدبي، جدة ،السعودية،(دط)، 1994، ص: 26

و مع هذا نسجل قلة الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحا قديما للتناص، كرأي "صبري حافظ" الذي عد المعارضة مشتركة مع الاقتباس والتضمين في حملها لتلك الملامح.

و المهم في المسألة امتداد هذه الظاهرة بوصفها مشروعاً جمالياً شكّل قاعدة مهمة لنظريات نقدية حديثة، سواء فيما يتعلق **بالحوارية** (Dialogisme) التي اقترحها "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" فيما بعد، وجعلها سمة جمالية من سمات الرواية، مركزاً على الأصوات اللغوية داخل النص، وهو ما وفرته الموشحة بشكل خاص، أو فيما يتعلق بالجانب الموسيقي الذي عبث بشكل القصيدة التقليدية وأسس لبناء جديد من خلال تنوع البحور ونماذجها، أو فيما يسمى بجماليات الشكل الذي يتعلق بالكتابة والفراغات وترتيب السطور وما إلى ذلك، مما جعل فضاء التجديد في هذا المجال مفتوحاً إلى أن تحقق في الإبداعات الحديثة في الشعر.

4 ــ2 ــ3 ــ السرقات الأدبية (Plagiat):

تعد السرقات الأدبية من المشاغل النقدية التي اهتم بها النقاد العرب القدامى وبالخصوص الشعرية منها، وعمد نقاد العرب إلى تفكيك النص الشعري للوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها و مقدار ما حوت من الجدة أو التقليد و معرفة ما امتاز به الأديب عن الأديب الآخر.

و لذلك فالسرقة تنطوي لغويا على دلالات من أهمها:

<< 1 ــ دلالة الخفاء و التخفي في قولهم: سرق الشيء إذا خفي عن الأنظار.

2 ــ دلالة الضعف و الفتور في قولهم: سرقت مفاصله أو استرقت إذا ضعفت و وهنت.

3 ــ دلالة اختلاس النظر إعجابا بالمنظور إليه في قولهم: استرق و تسرق النظر إلى الغلمان إذا كان شافنا أي معجبا.

4 ــ دلالة التلصص و الأخذ سواء أكان هذا الأخذ من شيء خفي فيكون عندئذ السارق سارقا، أم من شيء ظاهر فيكون مستلبا أو منتهبا>>[131].

نستنتج إذا أن السرقة في الشعر قد تكون عن ضعف الشاعر الآخذ كما قد تكون عن إعجاب بالشاعر المأخوذ عنه و هي إما بلطف و خفاء و إما بعنف و علانية، و النقاد العرب اختلفوا في تقدير هذه الظاهرة من سرقة الشعر

[131] ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،،ص: 331

فتناولوها من خلال ضربين من المصطلحات:

<< الأولى:الابتداع، الاستيفاء، النقل، التوليد، الزيادة، المواردة، الاختراع، الإخفاء(...) إن هذه المجموعة من المصطلحات تعبر عن امتدادات للنص، تعمل على إثرائه وتكثيفه، لأنها ليست مجرد استعانة بوساطة الأخذ من نص سابق، إنما تعبر عن توجه أصيل يُسهم في تشكيل بنية جديدة لنص جديد (...) و الثانية: الاتباع، الاحتذاء، قبح الأخذ، الإغارة، الاجتلاب، السلخ، المسخ، النسخ، الانتحال (...) وتكشف هذه المصطلحات عن الأخذ غير المحمود، الذي عُدَّ ويُعد منقصة في حقّ فاعليه، يجردهم من التميز ويبعدهم عن الإبداع >>[132].

ومن المُلاحظ أنّ المصطلحات الأولى المتعلقة بـ**السرقة المحمودة** هي متعلقات البنية الظاهرة والمعنى المُغلّف لها، مما يعكس التداخل وحوارية النصوص، والأخذ بعد التدبر والتأمل لاقتناص المعنى، ولهذا نفى القدماء المفهوم السلبي للسرقة عن ميدان **السرقات المحمودة**، بل أكدوا على أنّ هذه المسألة واحدة من مظاهر الإبداع ، لأنها تحتاج إلى<< تنظيم الأفكار وتنسيق المعاني وابتداع الخيال والإبداع في التصوير>>[133] ، ولذا قيل أنّ << السرقة فنٌ لا يقوم به إلاّ الحاذق>>[134]

في حين يظهر اهتمام المصطلحات في **السرقة المذمومة** بالبنية الظاهرة، أو السطح الظاهر للألفاظ من دون التطرق إلى مسألة المعنى التي يحويها النص.

و لعل أشهر الشعراء الذين اتهموا بالسرقة الأدبية "البحتري" الذي كان يأخذ معاني أستاذه "أبي تمام" مما أدى بالنقاد إلى تأليف عشرات الكتب المستقلة باسم **السرقات الأدبية** أو **الشعرية** أو **الموازنات**

فهذا التراث الضارب بجذوره، يوحي بالاهتمام النقدي عند العرب بتقنية الأخذ التي يعرفها الجاحظ بقوله: << و هو استغلال الشاعر و الناثر لما جاء من معاني سابقيه و ألفاظهم مع تحوير>>[135].

سنشير لبعض نقادنا العرب المتقدمين الذين لحوا لظاهرة **التناص** (Intertextualité) و إن لم يذكروها صراحة من أولئك:

---

[132] ينظر: سعد أبو الرضا: معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، الاسكندرية، مصر، ط1، 1989 ، ص : 31

[133] بدوي طبانة: السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال و تقليدها)،ص 103

[134] المرجع نفسه، ص162

[135] أبو القاسم الحسن بن بشر (الآمدي): الموازنة بين الطائيين، ص: 325

أ) - "الجاحظ"(255هــ)[*]: لم يهتم بقضية السرقات كما فعل معاصروه، لأنه قرر أن الأفضلية للــشكل، بينمـــا المضمون مشترك بين الناس جميعا، و أن المزية كلها للصياغة فقال عبارته المشهورة << إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي و العربي، و القروي و البدوي، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظة >>[136]

ب) - "ابن طباطبا"(322هــ) :يكثر الحديث عن السرقات، و إن كان قد ميز بين نوعين من السرقات: الإغارة، والاستعارة، فالأولى سرقة صريحة توجب العيب، وتقع في المعاني لا في الألفاظ والأوزان، و الثانية حسن أخذ، ودالة على فضل الشاعر وإحسانه، ما دام قادراعلى إبراز المعنى القديم في لباس جديد<< فالمعاني المسبوق إليها لا تعد مسروقة؛ إذا كان المحدَث أخذها وأحسن كسوهًا وديباجتها، فله فضل ذلك >>[137]

ج) - " أبو بكر الصولي" (335هــ)[*]: و ضع ملاحظاته النقدية عن السرقات في كتابه (أخبار أبي تمام)، فهو << أول من فرق بين سرقة اللفظ، و سرقة المعنى، و سرقة اللفظ و المعنى معا، كما كان أول من استخدم لفظي: النسج، و الإلـــام>>[138]

د) - " قدامة بن جعـــفر" (337هــ)[*]: لم يهتم بالسرقات، رغم احتفاله بالمعنى. و بذلك أهمل موضوعا كبيرا استأثر باهتمام معاصريه من النقاد، فبذلوا فيه جهودا مضنية قليلة الثمرات. و اكتفى " قدامة بن جعفر" بالإيماء إليه، مؤمنا << أن الشعراء لو تعاونوا مثلا على تشبيه الدروع بحباب الماء الذي تسوقوه الرياح، لظل التشبيه في ذاته جميلا، رغم تداول الشعراء له. و لهذا فليس مُهِمّا معرفة السابق في هذا التشبيه، أو اللاحق فيه، و إنما المهم هو حسن الأداء>>[139] .

---

[*] " أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)": (775-868 م): من أئمة الأدب العباسي ، ولد بالبصرة. نسبت إليه الجاحظية مـــن فـــرق المعتزلة. صاحب ملاحظة دقيقة و روح مرحة،يمزج في تصويره بين الجد و الهزل، من مؤلفاته: (الحيوان) و(البيان و التبـــيين) و (الـــبخلاء). ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص 19

[136] ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، الغرب الإسلامي، ط 1، 1993، ص: 2101

[137] " ابن طباطبا محمد بن أحمد" : عيار الشعر تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط 3، (د ت)، ص: 112

[*] " أبو بكر الصولي": (ت 946م): أديب و شاعر، اشتهر بلعب الشطرنج، فتقرب به إلى الخلفاء و نادم " المكتفي" له: (الوراق في أخبار آل عباس و أشعارهم) و (أدب الكاتب)، و (أخبار أبي تمام) ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 350

[138] ياقوت الحموي: معجم الأدباء ،ص: 2677-2678

[*] "قدامة بن جعفر"(ت948م): كاتب من البلغاء الفصحاء من أهل بغداد.برع في علم المنطق. من كتبه (نقد الـــشعر) و (نقـــد النثـــر) و (جواهر الألفاظ) ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 434

[139] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، مصر، ط1، 1974،ص:70

و كأن بـــ" قدامة بن جعفر" يتابع " الجاحظ" في أن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها البدوي و العجمي، و أن المزيه كلها للصياغة.

هــ) - "أبو الفرج الأصفهاني" (356هــ)[*] : عرض لقضية ورأى أن << السرقة تكون في المعاني النادرة المبتكرة، أو في التشبيهات البديعة، أما في المعاني المشتركة، والألفاظ المشتركة، والتشبيهات المعروفة، فليس هنـــاك ســـرقة>>[140].

و قلما استعمل أبو الفرج مصطلح السرقة مفضلا عليه استعمال مصطلح الأخذ. وقد وظّف تسعة مـــصطلحات هي: (الانتحال، الإغارة، النقل، التضمين،السلخ، الأخذ، الاستعارة، السرق الخفي، المصالتة). و الواقع أن المـــصطلحات تتداخل بين النقاد.

و) - "القاضي عبد العزيز الجرجاني" (366هــ) [*]: يحترز عن الحكم في السرقات، و هو القائل: << فلعـــل ذلـــك البيت لم يقرع قط سمعه، و لا مـــرّ بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع >>[141]

فهو غير مقتنع بالسرقة، لأن التراث، في نظره ملك لمن تصرف فيه بعد أن آل إليه، ولذلك فهو يتوسع في دفع تهمة السرقة توسعا كبيرا، ويتسامح كثيرا في الأخذ المرخص من المعاني التي سبق أن طرقها الشعراء، ولهذا أخـــرج مـــن السرقات:

<< التوارد، والمعاني المشتركة بين الشعراء، و الاقتباس من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والأمثال وأقـــوال الحكماء والفلاسفة، إذا أتى متقدم بمعنى مبتذل، ثم جاء متأخر فأخذ معناه ولفظه، فإنه لا يعد سارقا>>[142]

بمعنى إذا جاء متأخر و أخذ المعنى المبتذل من المتقدم لا يعد سرقة، وكأن السرقة لا تكون إلا في المستحسن.

---

[*]" أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين "(ت967م): من أئمة الأدب والأعلام في معرفة التاريخ و اللغة. عاش ببغداد. التحـــق بـــالوزير المهلبي، انصرف إلى جمع التاريخ و تدوينه في كتاب (الأغاني) بأسلوب علمي دقيقو لغة سهلة. ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عـــادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص: 21

[140] علي بن الحسين أبو الفرج (الأصفهاني): كتاب الأغاني، طبعة دار الشعب مصر، (د ط)، (د ت)، ج1، ص: 16

[*] "القاضي عبد العزيز الجرجاني" هو أبو الحسن علي (948- 1001م): شاعر ولي القضاء في جرجان، له: (الوســـاطة بـــين المتـــنبي وخصومه). ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 199

[141] أبو الحسن علي القاضي عبد العزيز (الجرجاني): الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: محمد إبراهيم و علي البجاوي، المكتبة العـــصرية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)،ص: 52

[142] المرجع نفسه: ص: 192

ز) - "أبو القاسم الآمدي" (371هـ) [*]: يقرر أن السرقة<< إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، **لا** في المعاني المشتركة بين الناس>> [143]واقترح تسمية هذا النوع من الاشتراك **الاتفاق في المعاني**.

وهكذا لم يكن " أبو القاسم الآمدي" يرى في السرق عيبا كبيرا،لأن من أدركه من أهل العلم بالشعر لم يكن يرى سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، فهذا باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر. و هذا << ما يؤكد لنا قضية "تداخل النصوص" بعيدا عن اتهام السرقة >>[144]

ح) - "أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي" (388هـ) : خصّ السرقات ببحث واسع أتى فيه على أصولها وفروعها، وحدد نحو عشرين نوعا من السرق، منها:" الانتحال، والاختزال، والاقتضاب، والاستعارة، والإحسان، والإساءة، والنظر، والإشارة، والنقل، والعكس، والتركيب، والاهتدام، والسابق، واللاحق، والمبتدع، والمتبع ... إلخ".

و قال:<< وفرقت بين أصناف ذلك فروقا لم أسبق إليها، ولا علمت أن أحداً من علماء الشعر سبقني إلى جمعها>>[145].

من الملاحظ أن هذه الأنواع متشابهة في كثير من فروعها، وأن كثيرا منها لا يدخل في باب السرق، على الرغم مما بذله " الحاتمي" من جهد في استحضار الشواهد الشعرية لكل نوع منها، تأييدا لرأيه.

ط) - "أبو هلال العسكري" (395هـ) [*] : اهتم اهتماما شديدا بالسرقات، فقد وضع لها فصلين <<أحدهما "حسن الأخذ"، والآخر في "قبح الأخذ" >>[146] وإن عُدّ "أبو هلال العسكري" جامعا ومرتِّبا لآراء سابقيه؛ إلا أنه توسّع واطّرد أكثر من غيره في هذا الباب، ومن آرائه:

---

[*] "أبو القاسم الآمدي"(ت981م): أديب عاش في البصرة.له مؤلفات نقد أدبي لغوي منها: (المؤتلف و المختلف في أسماء الشعراء) و(الموازنة بين أبي تمام و البحتري).ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 68

[143] أبو القاسم الحسن بن بشر (الآمدي): الموازنة ،ج1، ص:326

[144] سعد أبو الرضا: معالجة النص في كتب الموازنات التراثية،،ص:109

[145] أبو علي محمد بن الحسن (الحاتمي):حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج2، ص: 98

[*] "أبو هلال الحسن العسكري" (ت بعد 1005م): أديب و شاعر تعلم على خاله أبي أحمد العسكري. من كتبه(كتاب الصناعتين: النظم و النثر) و (جمهرة الأمثال). ينظر :كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام،ص:375

[146] ينظر: أبو هلال الحسن العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، ص: 202- 244.

<< 1 ــ أن المعاني المشتركة ملك للعامة.

2 ــ إيمانه بتوارد الخواطر .

3 ــ أن لا مفرّ للمحدثين من الاستفادة من سابقيهم في المعاني .

4ــ تفريقه بين السرق، والسلخ؛ جاعلا أساس التفرقة أخذ اللفظ مع المعنى أو تركه .

5 ــ أن الأخذ القبيــح يكون في أخذ المعنى بلفظه كامــلا، أو جزءا منـــه، أو أن يأخـــذ المعنـــى الجميل ثم يفسده>> (147)و مجمل القول أن البارع هو من أخفى المعنى المأخوذ بتغيير لفظه

ي) - "ابن رشيق القيرواني" (456هــ) (*): حاول الجمع بين آراء سابقيه، والاستشهاد بها، ففي تقسيم السرقات يتابع "أبو هلال االعسكري" في قسمة المعاني إلى نوعين، معان عامة مشتركة لا تدعى فيها السرقة، ومعان خاصة سبق إليهـــا صاحبها، فأخذ عنه.<< فالسرقات باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وبه أشياء غامضة إلا على البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى إلا على الجاهل المغفل>>(148)، فأهمية رأي "ابـــن رشـــيق" تكمن في كونه يعتبر موضوع السرقة متسعا،لأن هناك صعوبة بادية في حصر ما هو سالف من النصوص المتواجدة داخل النص المنتج **اللاحق** سواء كاقتباس أو استعارة أو صدى، كما يرى أنه لا يمكن لأي شاعر أن يدعي السلامة منه، فمن الضروري أن يستند الشاعر على نصوص سابقيه من أجل بناء قصيدته، وهذه النصوص السابقة المتسللة إلى نص الـــشاعر تتفاوت في درجة التعرف عليها من قارئ إلى آخر.

من هنا كان اهتمامه منصبا على استخراج معاني الغير من القصيدة والتي يصعب الكشف عنها، فرأى أن ذلك من مهمته، بينما المعاني المتداولة يسهل تبينها، لهذا تخرج عن كونها سرقة، فالسرقة عنده هي تلك التي تكون من جنس أدبي إلى آخر شعر/ نثـــر << أجَلٌّ السرقات نظم النثر، و حلّ الشعر >>(149)و هذا ما سمي **الحلّ و العقـــد**

---

(147) ينظر:صلاح رزق: أدبية النص، دار غريب ، القاهرة، مصر، (د ط)، 2002، ص: 118.

(*)" ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن"(ت 1050م): شاعر لازم بلاط المعز بن باديس في القيروان، رحل إلى صقلية بعـــد وفـــاة الأمـــير الزيري. أهم آثاره" العمدة في صناعة الشعر و نقده".ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 8

(148) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج2، ص: 280

(149) المرجع نفسه، ج2، ص: 293

ك) - "عبد القاهر الجرجاني"(471هـ) [*] لم ينظر إلى السرقات نظرة ألفاظ ومعانٍ، إنما بترتيب الكلام <<فالالتقاء بين النصوص، وزجها في عرين السرقة لا يكمن من خلال المستوى السطحي الذي ينصرف للدوال، إنما ينصرف إلى المستوى العميق للنص المتكون من شبكة المدلولات، الذي ينشأ من علاقة تعليق الكلم بعضه ببعض>>[150].

و الناظر في متفرقات التناص عند "عبد القاهر الجرجاني"، يدرك استغراقه لمعظم ظواهره فيما جمع تحت اسم **"السرقات"** و هوامشها التي تتعلق بها، و من بينها ما يتعلق بمفردة واحدة و ما لها من قدرة التمدد و الانتشار داخل النص، فمن ذلك ما يكون في دائرة الخطاب لمبدع واحد، و قد يمتد إلى غيره ليتحقق نوع من التواصل في الاختيار الفردي أو الجماعي فتتدرج اللفظة في منازل الجودة من نص إلى آخر <<حتى تصل فيه إلى أقصى درجات اللطف و الخلابة والحسن>>[151] وهذا ما يعبر عنه **بالتناص الداخلي**[*].

ومن المهم أنّ "عبد القاهر الجرجاني" لم يذكر كلمة سرقة قط في موازناته التي عقدها بين الشعراء في باب السرقات، لأنه تعمق في أسرار التراكيب بين النصوص، واكتشف ذلك التداخل بينها، الذي لم يقصد به المبدع سرقة أحد، ولم يقصد اغتصاب حق غيره، بل عمدَ إلى صَهر ما قرأه في بوتقته واستخلص منه الروح الفنية، وصبّها في قالبه، فنتج عن ذلك نَصَّه الجديد.

نظرية **"النظم"**[*] التي بلورها كانت أحد المثبِّطات عن السرقة، مادام كل تغييرٍ في التركيب تغييرٌ في المعنى، ولو أن السابقين تنبّهوا لذلك، لكفّوا عن اتهام الشعراء، فهذه النظرية مخرجٌ لكل من أراد إنقاذ التراث الشعري من براثن السرقة والانتحال[**].

---

[*] "عبد القاهر الجرجاني"(ت 1078م):لغوي من الأئمة.من كتبه(العوامل المئة) و (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز). ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون:المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 199

[150] ينظر: محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 160

[151] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص:475

[*] التناص الداخلي:هوالذي يكشف لنا عن علاقة نصوص الكاتب التي نحن بصدد دراستها بنصوص معاصرية وبخاصة إذا كان هؤلاء: قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه، من خلفية نصية مشتركة.ينظر:حسن محمد حمادة: تداخل النصوص في الرواية العربية،ص:45

[*] نظرية النظم: تجمع بين منهجين نقديين هما: النحوية (الألفاظ و المعاني، و العلاقات السياقية) البلاغية(الفصاحة، و التشبيه، و الاستعارة، و الكناية، و المجاز)، و وحدهما في منهج واحد يناقش فيه سمو" إعجاز القرآن" و جمال الشعر، فالبلاغة ترجع إلى اللفظ لا لذاته بل باعتبار إفادته المعنى عند التركيب. ينظر: مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص:541

[**] الانتحال هو: إقحام شعر قاله متأخر على شاعر متقدم لأسباب سياسية، أو دينية، أو شعوبية،أو بسبب هوى بعض الرواة. و قد يكون الانتحال بقصيدة كاملة، أو بعض الأبيات، أو بتبديل بعض الألفاظ. ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، ص:135

ل) - "ابن الأثيـــر" (637هـ)[*]: كان دقيق الملاحظة، شديد الاستنكار للسرقات ففرّعها إلى ثلاثة أنواع (النسخ، السلخ المسخ) ، كما أن له نظرة فنية في السرقات تتفق مع الدراسات الحديثة لظاهرة **التناص**؛ فهو يعدّ << استفادة اللاحق من السابق أمرا لا مناص منه، بشرط التجديد والإبداع>>[153] وأن السرقات لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد.

و هذا يدلنا على بعض التقدم العلمي الإيجابي في معالجة موضوع السرقات، تمثل في الابتعاد النسبي عن مصطلح السرقة وعن حمولته القدحية بما يعني ظهور ملامح نظرية جيدة تدرس التعالقات النصية بشكل أفضل، وذلـــك بـــالإقرار بالاشتراك في المعاني وتداولها، والتداخل بين النصوص وتفاعلها.

م) – ومع "حازم القرطاجني"(684هـ) سننفصل كليا عن ذلك التتبع الممل لسرقات الشعراء، نظرا لتروع هذا الناقد نحو التنظير أساسا، وكأنه بذلك يمثل ثورة حقيقية على المنهج المتبع في دراسة هذا الموضوع فقد قسم المعـــاني إلى ثلاثـــة أقسام:

<< – القسم الأول:هو تلك المعاني التي تكون مرتسمة في كل فكر ومتصورة في كل خاطر ولهذا اشتهر أمرها عند الجميع.

– القسم الثاني:هو ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض وهو ما يعرفه البعض ويجهله البعض الآخر.

– القسم الثالث: ما لا ارتسام له في خاطر، وهو المعنى الذي يقال فيه أنه نذر وعدم نظيره>>[154].

هذه المعاني التي يحددها "حازم القرطاجني" اشترط فيها نفس الشروط التي سبق و أن أشار إليها النقاد قبله، وهي:

أ – الزيادة عليها.

ب – تركيب معنى آخر عليها أو نقلها إلى موضوع هي أليق به من الموضع الذي هي فيه.

وكنتيجة منطقيـــة لإلمـــام الشاعر بمعـــاني غيره أن يكون قـــد بلغ إحدى الدرجات التي حـــددها "حـــازم القرطاجني"

(*) "ابن الأثير ضياء الدين نصر الله "(1162-1239م): كاتب مترسل من كتبه(المثل السائر في أدب الكاتب و الـــشاعر).ينظـــر:كـــرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص: 4

(153) ينظر:ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1990، ج2،ص: 342- 343

(154) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنـــان، ط2، 1981، ص: 192

في أربع: << اختراع واستحقاق وشركة وسرقة؛ فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض>>[155].

ومن خلال هذا التقسيم المنطقي "لحازم القرطاجني"، نلاحظ أن مصطلح السرقة تقلص مفهومه كثيرا. فبعد أن كان يقصد به كل تداخل جزئي بين النصوص الشعرية، أصبح يطلـــق على جزء من التداخلات فقط ، وهو أدنـــاها وأحقـــــرها. ولعل هذا الرأي الذي تحدثنا عنه من كون النـــقد العربي حقق مع حازم قفزة نوعية في اتجاه البحث عن العلاقات بيـــن النصوص الشعرية فيما بينها بعيدا عن القدح والشطط، هو ما استمر عليه المثقفون في ما بعد بالغرب الإسلامي، و لعـــل أفضل من نستشهد به "عبد الرحمان بن خلدون".

ن) - "ابن خلدون (808 هـــ)"[*]: يتفرد برؤية جديدة لقضية السرقات تختلف عن الطريقة السلبية التي عولجت بها في مؤلفات معظم النقاد الذين سبقوه ليكون مدعما للجانب الإيجابي منها مستخدما مصطلحات أخرى، فجعل صـــناعة الشعر وليدة الصورة الذهنية للتراكيب المنتظمة التي تتكون عن طريق التعامل مع أشعار العرب و حفظها، فيقول:
<< و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها، و يصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال>>[156]، و في تشبيهه لهذه الصورة الذهنية بالقالب أو المنوال، يقترب من المفهوم الذي يطلق عليه النقـــد الحـــديث **النمـــــوذج البـــنائي** الذي << ينتج المادة الأدبية في حدوده، حيث يكشف عن تلك النماذج التي سماها "ابن خلـــدون" الـــصورة الذهنية المتسترة خلف عناصر النصوص المحققة>> [157].

فـــ"ابن خلدون" يرى أن المبدع لا مناص له من العودة إلى الموروث الأدبي الجيد<< ينتقي التراكيب الوافيـــة بمقصود الكلام، و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار الإعراب و البيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البنـــاء في القالـــب

---

[155] المرجع السابق ،ص:196

[*] "ابن خلدون عبد الرحمن"(1332- 1406): مؤسس و رائد لعلم فلسفة التاريخ و الاجتماع، و لد في تونس و توفي في القاهرة، تولى أعمالا سياسية في فاس و غرناطة و تلمسان ، ثم توجه إلى مصر و تولى قضاء المالكية، و له: (المقدمة). ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص:7

[156] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 2، 1996،ص: 569

[157] ينظـــر: عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، (د ط)، 1994، ص: 7

أو النساج في المنوال>>[158] فهو في هذا يشير إلى **الكفاية اللغويـــة (Compétence)**[*] كمـــا يــسميها "نـــوام تشومسكيNoam Chomsky" هذه القدرة التي تمكن المبدع من التعبير عن رؤاه بأسلوب جديد و معاني جديدة.

و حتى لا يبقى المبدع حبيس الاجترار و ينطلق في آفاق الابتكار و التحديد وضع "ابن خلدون" شرطا يتم من خلاله تداخل النصوص، فيعطي للنصوص الغائبة حيويتها و فاعليتها، و يمنح النص الجديد تفرده و خصوصيته، و يتمثـــل هذا الشرط في حفظ أشعار العرب ثم نسيانها<< و من شروط نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا و قد تكيفت النفس بها، انتفش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ في النـــسج عليـــه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة>>[159] نستنتج من هذا النص أن ابن خلدون يشير إلى أن التناص ضروري للمبدع لا خلاص له منه، فالنص الجديد لا يتوالد إلا من نصوص غائبة يضفي عليها جديده، و هذا لا يعني وضع النصوص الغائبـــة وضع المقدس غير المباح الاقتراب منه، بل يحاورها و يدحضها و يسخر منها، و هو في كل الحالات ينميها و يرسخها و هذا ما يساعد على التأويل و القراءة الصحيحة من القارئ.

و قد وجدت عدة نظريات لسانية و نفسانية تهتم بالخلفية المعرفية للمبدع و المتلقي و هذا ما تقوم به الذاكرة من خلال عمليتي البناء و التنظيم(الإنتاج و الفهم) ونذكر من هذه النظريات:

<< ـــ **نظرية الإطار** (Forme Theory): "لمنسكي" الذي يرى أن الذاكرة تخزن معارفنا علـــى شـــكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها ما يلائم الأوضاع الجديدة.

ـــ **نظرية المدونات** (Scripts) : وضعت للكشف عن العلاقة بين المواقف و السلوك، ثم طبقت علـــى فهـــم النصوص،و اتخذت أداة لفهم إنتاجها، و يقوم فيها التداعي بدور كبير في عملية فهم الخطاب و إنتاجه انطلاقا من المعرفة القبلية للمتلقي.

ـــ **نظرية الحـــوار** (Scénarios): يتحاور فيها المبدع و المتلقي، فيقوم هذا الأخير بـــذكر العناصـــر الـــتي

---

(158) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة، ص:569

(*) يميز "نوام تشومسكيNoam Chomsky": بين الكفاية اللغوية (المعرفة الضمنية)Compétence لمتكلم اللغة المثالي بقواعد لغته التي تتيح له التواصل بواسطتها، وبين الأداء الكلامي (أي طريقة استعماله للكفاية اللغوية بهدف التواصل في ظروف المتكلم الآنية). وتتوسل نظرية الكفاية اللغوية اكتشاف تنظيم القواعد الضمنية الذي يمثل البنى اللغوية الكامنة ضمن الكلام العادي، في حين تتـــوخى نظريـــة الأداء الكلامي دراسة المبادئ التي يستعملها المتكلم في إنتاج وتفهم هذا الكلام. ينظر: محمد عزام: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني،مجلة الموقف الأدبي، آذار(مارس)، 2000، السنة29، ع347،ص:92

(159) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة،ص:573

لم يذكرها المبدع في نصه، من خلال الاطلاع على منابع استلهام المبدع>>[160].

فهذه النظريات تؤكد استدعاء التجارب السابقة بطريقة منتظمة تعيد بناءها بأفق جديد، مثلما ذهب إليه ابن خلدون، و لعل الخطأ الذي وقع فيه ابن خلدون يتمثل في فصله بين الأجناس الأدبية، و أدى به هذا إلى الإقرار بعدم إمكانية الإجادة في صناعتين مختلفتين، فمن حصلت له ملكة في صناعة أدبية قل أن يجيد بعدها ملكة أخرى، ويتضح هذا في قوله: << أساليب الشعر تناسبها اللوذعية و خلط الجد بالهزل و الإطناب في الأوصاف و ضرب الأمثال، و كثرة التشبيهات و الاستعارات حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك في الخطاب>>[161] و هذا منافيا **للتناص** الذي يقتضي التذويب و التحاور بين مختلف الأجناس، و بما أن **التناص** (Intertextualité) هو عملية صهر و امتصاص لعدة نصوص غائبة بطريقة ذكية، فإن النص الجديد يبقى دائما في حاجة إلى تطعيم و إثراء.

و من هنا نفهم لماذا جاء إصرار النقد المعاصر على تأكيد<< أن كل كتابة جادة سواء أكانت إبداعية أم نقدبة أم نظرية تفترض قدرا واعيا من المعرفة الضمنية بما سبقها من نصوص، و توكيد أن النص ينطوي على مستويات طبقية مختلفة، على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر>>[162].

و هكذا يبدو لنا "ابن خلدون" طارحا قضية التفاعل بين نص قديم و نص جديد بفكر حديث، مما يجعلنا لا نتردد في القول أن "ابن خلدون" أوجد نظرية مكتملة في تفاعل النصوص و نفى استقلالية النص.

انطلاقا مما سبق نعتبر أن السرقات ظاهرة طبيعية، منطلقين من اعتقاد أن المعاني كالماء والهواء، مشاعة بين الناس، فلا يضير الخلف أن يأخذ عن السلف. و ما نلاحظه أن السرقات الأدبية عرفت على أيدي النقاد العرب جملة من التصورات و دلت على طائفة من الآليات و هي إن كانت خفية بالتلميح و **الإشارة** (Allusion) أعطت النص – كما يقول"ميشال ريفتير Michel Riffaterre"[*] – **أدبيته** (Littérarité) لأن **التناص** (Intertextualité) عنده رديف لأدبية النص أو أعطت **عبوريته** (Transtextualité) كما يقول "جيرار جنيت Gérard Genette" لأن عبورية النص هي ما يجمع نصا بنص آخر عبر علاقة ما معينة و هو ما يفسر عملية الإبداع جوهريا في ارتباط **النص السابق**

[160] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص: 123- 124

[161] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة، ص:573

[162] السيد فضل: نظرية ابن خلدون في فعالية النصوص(قراءة في نص قديم)، دار المعارف الإسكندرية ، مصر،(د ط)، (د ت)، ص: 28

[*] "ميشال ريفاتير Michel Riffaterre": ناقد و باحث أمريكي ولد سنة 1924 و رئيس القسم بجامعة " كولومبيا"له دراسات في الأسلوبية البنيوية 1971، و له أثر في المنهج التحليلي الشكلي. ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، ص: 301

(Hypotexte) **المولد** (Génotexte) **بـالنص اللاحـق**(Hypertexte) **المولـد** (Phénotexte) إن ب**الإثبـات** (Affirmation) أو **بالنفي**(Négation) أو بالإثبات و النفي كما تقول"جوليا كريستيفا Julia Kristeva".

و هكذا يتحول النص اللاحق إلى مجرد دال (Signifiant) قابل لتوليد عدد لا يحصى من النصوص عن طريق المراكمة و المشابهة أو عن طريق المخالفة و المجاوزة.

و إنه لمن الأهمية بمكان أن نشير إلى عدم التطابق الكبير بين السرقات و **التناص** وهذا ما يراه" عبد الله الغذامي" إذ اعتبر << التناص نظرة جديدة تصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات أو وقع الحافر علـى الحـافر بلغـة بعضهم>>[163]

إلا أننا نرى ضرورة التأكيد على الدراسة العلمية التي تقتضي التمييز و الفصل بين المفاهيم لتجنب الخلـط، و هذا لا يتأتى إلا بإلقاء نظرة على المناخ الفكري الذي أنتج السرقات الأدبية لموازنتها بظروف إنتاج المصطلح الحـداثي **التناص** (Intertextualité).

فالسرقات الأدبية طرحت ضمن قضية اللفظ والمعنى، والأصالة والمعاصرة، وانقسام النقاد إلى جبهتين أساسيتين: المحافظين والمجددين، تنتصر الأولى للشعر القديم ، وترى فيه النموذج الأمثل والفن المطلق، لا يأتيه الباطل من فوق و لا من تحت، لا يمكن تجاوزه ولا حتى بلوغه، لذا نظروا إلى المجددين على أنهم<< إما مقلدون مجيدون لفن القـدامى، وإمـا مقلدون غير مجيدين، فالمقلد المجيد يعدّ في رأيهم سارقا، وأما غير المجيد، فيعدّ خارجا عن أصول الفنّ الشعري >>[164].

من هنا كانت حملة المحافظين قاسية على كل نسمة من رياح التجديد مترصدين أي بيت يشتم منه شبهة الأخذ من نموذج القدامى، ولعل مساجلات "المتنبي" وخصومه، و" أبو تمام" ومعارضيه لا تخفى على أحد.

إنّ هذه الظروف التي أنتجت السرقات تختلف اختلافا جـذريا عـن الملابـسات الـتي أفـرزت **التنـاص** (Intertextualité)، حيث سادت "النظرية النسبية" التي تجاوزت المطلق والمثال، لتتبنّى نسبية الجمال والخـير والحـق والقوة، ومن ثمّة زالت الحدود الاستعلائية بين الأمم طالما أن التفوق ليس حكرا عن أمة دون أخرى وانتقلـت عـدوى المرونة إلى الأفراد ، إذ صار الأديب يستقي من مقولات الآخر دون إحساس بالحرج أو تخوّف من تشكيك في أصـالته

---

(163) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية نظرية و تطبيق): ،ص:89

(164) عثمان موافي: الخصومة بين القدامى والمحدثين ، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر،ط 4، 2000، ص:99

أو قدراته الفنية، وكان للعلوم التكنولوجية دور غير مباشر في تقوية هذا التيار، إذ رسّخت الرؤية التحليلية والانتقال من النظرة الكلية إلى النظرة الجزئية التي تلبست لغة الذرة ثم النواة، ولعل **هندسة الوراثـــة** (Géne Génétique) كعلـــم مستحدث يترصد أدق دقائق **الشيفرة الوراثية** (Code Génétique) قد أدّت دورا معتبرا في دفع الأبحاث الأدبيـــة إلى التنقيب عن النسق الثابت والعنصر الأجنبي، ألقت هذه الروح العلمية بظلالها على النص الأدبي متلمـــسة أدقّ تفاصـــيله **كالفونيم** (Phonème) (*)، مرورا بعلاقاته الداخلية وبنياته النصية الدخيلة والأصيلة ومحاولة معرفة مرجعيات تلك البنى الدخيلة لكن هذه النزعة التحليلية تجاوزت حدها المعقول، ونحت منحى الشطط والمبالغة إذ لم تقف عند حد الإعلان عن (موت المؤلف) بل تجاوزته إلى (موت النص) << فالنص الذي يوضع للدراسة يتلاشى لدى إخضاعه لعملية **التنـــاص** (Intertextualité)، إنه نص وهمي، لأنه في أجزائه ليس سوى مجموع من آلاف النصوص السابقة، المؤلف الحقيقي لهذا النص هو تلك النصوص التي لا تكاد تعدّ، والتي منها ولد النص وولادة هذا النص الوهمي إنما هي ولادة وهم من وهم، فالنصوص السابقة هي الأخرى مؤلفة من أجزاء أسهمت النصوص التي قبلها في ولادتها>>(165) .

التركيز في عناصر الدائرة التواصلية، فإن سلط النقد التراثي على الناص(المؤلف)، فقد ركز الحداثيون على الـــنص إذ عدّوه << ترحالا للنصوص و تداخلا نصيا، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى>>(166) فكأن النص هو **التناص** (Intertextualité) أو بعبارة أخرى **التناص** (Intertextualité) قدر كـــل نص وهذا ما يعبر عنه"رولان بارت Roland Barthes" بقوله << كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة (...) فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، تعرض موزعة في النص، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وبعده >> (167) يؤكد الجـــذر اللغـــوي **للتنـــاص** (Intertextualité) على مفهوم الاختلاط والتمازج، ولا أدل على ذلك من أن المفردة **اللاتينية** (Text) تعني النـــسيج

(*) الفونيم Phonème : أصغر عنصر في السلسلة الكلامية و هذا العنصر يعد كيانا مجردا ينطبق على الاختلافات اللفظية في النطق.
ينظر: سمير حجازي : المتـــقـــن:معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة، ص:160)

(165) حنا عبود : النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، مقال على الرابط التالي:
www.difaf.net/modules.php?name=news§file=print§sid=55

(166) جوليا كريستيفا : علم النص، 1991، ص21.

(167) رولان بارت: نظرية النص، تر محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، 1988 ع3،ص:96

<<مما ينبئ عن تفاعل حي لعله لا يتصل بالكاتب قدر اتصاله بالنص >> [168] وفي مقابل هذا كانت الرؤية التراثيـــة منصبة على المؤلف لا أدلّ من أنّ دلالة مصطلح " السرقة " حيث يحمل ظلالا أخلاقية إذ توجه أصابع الإدانة والاتهام إلى الشاعر فيعاقب بما يستحق من عقاب أو لوم أو تشهير وتحقير و ذلك بحسب فداحة الجناية و وحشيتها. وهذا ما يعني أن النقد القديم لا يهتم بالنص إلا بقدر ما يؤكد إدانة الناص. و ليس الأمر كذلك فناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج فيتحدث عما هو محتمل، وتعطى فيه الشرعيّة للمحاولة في إنتاج نصٍّ يتفاعل مع نصّ آخر بطريقةٍ مـــا << فكلّ خطابٍ يكون في علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملاً>>[169].

كما نسجل اختلافا آخر على مستوى القصدية ففي السرقة تكون العملية قصدية و واعية بينما في التناص تكـــون لا واعية.

فبينما ينظر **التناص** (Intertextualité) إلى العمل الأدبي كبنية كلية، تقتضي قراءة أفقية تبدأ من ألف النص إلى يائه ثم قراءة شاقولية، تقف على بنياته الجزئية و قد يتسع << ليدل على التبادل النصوصيّ بين أجناس مختلفة، الصورة والحرف أو النص المكتوب مثلاً، الموسيقا والحرف، أو الحركة والإيماءة الراقصة والحرف>>[170] وهـــذا مـــا جعـــل **التنـــاص** (Intertextualité) يسعى إلى البحث في تطور الفنون وعلاقتها ببعضها بعضا<< وربّما كان العصر الحديث بما لـــه من إمكانات ثقافية وتقنية قادراً على تطوير أنواع مختلفة من الفنون في ظل قيم ثقافية واحدة>>[171] في حين نجد النقد العربي القديم يتناول النص تناولا جزئيا يكتفي بالقبض على الشاهد الذي يدين الشاعر حتى ولو اختزلت العملية القرائية في بيت شعري مجرد يقتلع من سياقه الأصلي، وقد ساعد على هذه التجزئة كون القصيدة أبياتا شعرية مستقلة.

فكان من الطبيعي أن يتفاخر العرب القدامى بمعرفة ذلك النص الأول ويتنافسون في الكشف عنه بطريقتي الحفظ والسماع، بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفعال في الحركة الثقافية آنذاك.

وهذه نقطة اختلاف أخرى بين آليات **التناص** (Intertextualité) والسرقات الأدبية، فبينما كان الشعر هو

---

(168) معجب العدواني رحلة التناصية في النقد العربي القديم، مقال على الرابط التالي:
www.m-adwani.8m.com/m.naagd i% 20links1.htm

(169) جوليا كريستيفا: علم النص، ص: 46

(170) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، ط 2، 1993، ص:42

(171) محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،(د ط)، 1972، ص: 45

الحقل الذي اعتمدت عليه المفاهيم من سرقات وتضمينات واقتباسات إلى غير ذلــك، انطلقــت دراســات **التنــاص** (Intertextualité) من الحقل الروائي مع"ميخائيــل بــاختين Mikhaïl Bakhtine"، ضــمن مفهــوم **الحواريــة** **(**Dialogisme**)**، ثم مع"جوليا كريستيفا Julia Kristeva" التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine"، وشتان بين منطق الشعر ومنطق الرواية، خاصة أن الأول ينتمي إلى الــشعرية الشفوية والثانية تنتمي إلى الشعرية المكتوبة.

كانت هذة محاولة متواضعة للوقوف على آليات **التناص** (Intertextualité) والسرقات الأدبية باعتبار الأول من إفرازات الحداثة والثانية من مكتسبات التراث.

و من هنا نستطيع القول: أن النفاد العرب أدركوا أن النصوص الأدبية في تواصلها قد تتخذ مسالك عديدة كما تذهب إليه اليوم **نظرية النص** (Théorie du texte) و ما تقوم عليم من ضروب **التحويل**(Transformation) إن في الدال أي اللفظ أو في المدلول أي المعنى أو في كليهما معا و من أبرز هذه المسالك:

مسلك **المحاكاة** (Imitation) و ذلك بتقليد النموذج الشعري كليا أو إلى حد كبير و هو ما يقتضي — كمــا يقول"جيرار جنيت Gérard Genette" – قدرة على التمثل لاستعادة المنوال و إعادة الإنتاج كما في المعارضة.

مسلك النقل(Déplacement) جزئيا أو كليا و هو أن تنقل المعنى من النثر إلى شعر أو العكس وهو ما يعرف بالحل و العقد.

مسلك القلب (Renversement) و يكون بالمعارضة **الساخرة** (Parodie) ذلك أن كثيرا من المعاني إنمــا يتناولها الشعراء بالمناقضة و هو ما أشرنا إليه عند الحديث عن تحويل غرض الموشحات القديمة من المجون إلى التزهد، و هو ما يسمى **"المكفرات"**

مسلك التطوير (Développement) و ذلك عن **طريق التحــسين** (Embellissement) أو **التجــاوز** (Dépassement) كأن يقدم المعنى في لفظ أنق أو صورة أغنى أو رؤية أبعد و هذا ما يعبر عنه بالتوليد.

فالعرب تناولوا في نقدهم و بلاغتهم مصطلحات كثيرة لكنها لم تجتمع في إطار تنظيري موحد كما في **نظرية التناص** (Intertextualité) التي جعلت هذه المصطلحات وغيرها أشكالا في بنيتها النقدية من أجل الكشف عن ماهية النص أولا وإعادة إنتاجه ثانيا، على إقرارنا بالامتداد الثقافي، وتراكمه عند الأمم كلها.

و يبدو لنا أن الأهم من هذا كله هو أن ينتقل العاكفون على دراسة النص الأدبي عموما، و الخطاب الشعري خصوصا من الافتراضات النظرية، و الجدل الفلسفي العقيم إلى ميدان الممارسة، والتطبيق، لأنه الحقل الفقير بالقياس إلى المحاولات النظرية الكثيرة، و هذا ما نسعى إليه في الفصل الثالث التطبيقي.

5-التناص في النقد العربي المعاصر:

5-1 - الجهود النظرية:

إذا ما تصفحنا النقد العربي المعاصر، نجد أنّ الدّراسات النقدية والنظريات الأدبية المعاصرة قد حفلت بمفهوم **التناص** (Intertextualité) على الرغم من أن استخدامه جاء أواخر السبعينيات من القرن العشرين أي ما يقارب ربع قرن على ظهوره في النقد الغربي، وكان من الطبيعي أن يحمل انتقاله إلى الممارسة النقديّة العربية الإشكاليات التي كان يعانيها على المستوى النظري، والمفهومي على وجه الخصوص، كما كان من الطبيعي أن يُقابل هذا المفهوم النقدي الجديد، كغيره من المفاهيم النقدية، بتباين واضح في الموقف منه، كما كان الحال في الثقافة التي ظهر فيها.

و لعل من أهم ما تثبته **نظرية التناص** (Intertextualité) عند الغربيين أنها قربت حدود المصطلح بينهم حتى تماثل في كثير من الأحيان وإن لم يتطابق لدى عدد قليل منهم، وكذلك هي آلياته، أما أمر **التناص** (Intertextualité) لدينا فهو غاية في الخطورة والدهشة، إذ خرج عن الواحدية في المفهوم نحو التعددية فولد مشوها لا تعرف له هوية معرفية، فبرزت الأزمة في فهم المصطلح، و من ثم في تطبيقه في الدراسات النقدية، و هذا ما لاحظناه في كثير من الأحيان في الكتابات النقدية الحديثة والمعاصرة.

و يمكننا أن نعزي سوء الفهم هذا إلى أسباب عدة منها:

5-1-1-عدم الاستقلال الذاتي للنقاد العرب حيث كان معظمهم خارج عملية الإنتاج المعرفي النقدي، فظلوا يلوكون النظريات الغربية دون تطويع لخصوصيات الإبداع العربي و دون تطبيق على الإبداع المحلي، فوقعوا في شرك التبعية التي رضوا بها و لم ترض هي بهم.

و هذا يعني أننا في عصر الاستهلاك الاصطلاحي الوافد، و إخضاع اللغة ليس للحاجات المعرفية الملحة بل تحويلها إلى مجرد أداة للنقل التعسفي، التي تعمق نسق التخلف العلمي والحضاري. و تبقى الثقافة الوطنية معلقة في الفراغ.

5-1-2- **ترجمة المصطلح النقدي الجديد** دون وعي عميق بخلفيته الفكرية والفلسفية، فيفرغ من دلالتـــه و يفقد القدرة على أن يحدد معنى، و إذا تم نقله بعوالقه الفلسفية أدى إلى الفوضى والاضطراب، لأن القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف، بل تتعارض أحيانا مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف، و أصبح نشاطنا الفكري ضربا من العبث أو درسا من الفوضى الثقافية، و كلاهما نوع من الترف الفكري الذي لا يتقبله واقعنا الثقافي.

5-1-3 - **غياب التنسيق بين الباحثين** فيما يخص ترجمة المصطلحات و ترك الأمر للأفراد فشاعت بين أيدي الباحثين عدد من التراجم لمصطلح غربي واحد في مختلف الأقطار العربية، بل أحيانا في داخل القطر الواحد إن لم نقل عند باحث واحد في كتاب واحد، و هذا ما يعطينا فكرة عن عدم وجود اتفاق على منهج شمولي بين أبناء العربية. فتحـــول المصطلح النقدي إلى إبداع ذاتي!

وهذا ما يجعلنا نلح على تحري اختيار المترجمين الحاذقين باللغة العربية وباللغات الأخرى، لا حذقا باللغة فحسب بل بالثقافة أيضا، حتى لا يفقد المصطلح حمولته الدلالية و دوره الفعال في توحيد المعلومات و تيسير تداولها.

5-1- 4 - **تخلي المؤسسات العلمية المتخصصة في مراجعة الترجمات**، عن الاضـــطلاع بمـــسؤولياتها و أداء مهامها في هذا الحقل، فخلت الساحة للاجتهاد الفردي القائم على الرؤية النقدية و الفكرية الجزئية معتمدا علـــى إلغـــاء الآخر ليثبت أنه الأمثل والأوحد؛ مما يجعله يقلل من شأن عمل الآخرين، بل نزعم أنه خطاب شائع في بنية التفكير العربي.

من هنا سوف نجد مصطلحات كثيرة تحوم حول مفهوم **التناص** (Intertextualité)هذا المصطلح الذي مـــلأ الدنيا و شغل الناس، إلا أننا سنكتفي، للضرورة، بعرض بعض المصطلحات - لأنها أكثر من أن تحصى- التي استخدمت في ترجمته، مع الإشارة في البداية إلى أننـــا لا نـــستطيع أن نكـــون دقـــيقين تمامـــا في اســـتعراض مفهـــوم **التنـــاص** (Intertextualité) لدى النقاد العرب، إن في تنظيرهم أو من خلال ممارساتهم التطبيقية في النقد، في مثل هذه المـــساحة الورقية من البحث، فالأمر يحتاج إلى بحث واستقصاء دقيقين، خصوصا أن العديد من الباحثين قدموا دراسات في استثمار **التناص** (Intertextualité) سواء في الكتابة الروائية أو الكتابة الشعرية، فغدا **التناص** (Intertextualité) من المفاهيم المركزية داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر، لتظهر بذلك دراسات كثيرة حول هذا المفهوم، كان من أبرزها- حسب اطلاعنا المتواضع- دراسات النقاد المغاربة الذين سبقوا المشارقة في الحديث عن **نظرية التناص** (Intertextualité).

لعل "محمد بنيس" أول من اشتغل على هذا المفهوم، حيث نجده قد استعمل مفهوم **التناص** (Intertextualité) كأداة للقراءة الخارجية للمتن المدروس، وذلك باستناده على " جوليا كريستيفا Julia Kristeva" و"تزفيتان تـــودروف Tezventen Todorow"[(*)]، فاعتبر إذ ذاك أن النص الشعري بنيـــة لغويـــة متميـــزة << فتعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة >>[(172)].

و هذه القوانين[(*)] هي: الاجترار، و الامتصاص، والحوار

و بعد ذلك، وفي إطار المسعى التنظيري حول تقعيد العلاقات النصية، وذلك في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) الصادر سنة 1979، أين استبدل مـــصطلح **التنـــاص** (Intertextualité) بمـــصطلح **التـــداخل النـــصي** (Interférence textuelle) الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة وهكذا يتفاعل النصّان: **الغائب والحاضر**[**] من أجل إنتاج **نصّ جديد** هو أيضا **تناصّ مركب** من نصوص عديدة متداخلة، هذا النص الجديد قادر دائما على العطاء المستمر لقراءات متعددة. باعتبار القارئ الأداة الثانية في تفكيك النصّ، وتركيبه من جديد.

ثم استعاض مصطلح **التناص** (Intertextualité) في كتابه (حداثة السؤال) بمصطلح **هجرة النص**[(***)] الـــذي شطره إلى شطرين فهناك **"نص مهاجر"** و**"نص مهاجر إليه"**، بمعنى أن هناك نص تفـــر إليه مجموعة من النصوص فيمتصها

(*) " تزفيتان تودروف" (Todorov Tezvitan) ": اللّساني المولود في بلغاريا سنة 1939، والحاصل على الجنسية الفرنسية عام 1963بعد هجرته إلى فرنسا ،أعدّ أطروحة الحلقة الثالثة بإشراف رولان بارت " الأدب والدلالة " Littérature et signification" (...) أشهر أعماله ترجمته لـــ(نظرية الأدب / نص الشكلانيين الروس Théorie de la littérature) وتأليفه بالاشتراك مع ديكرو " (Oswald Ducrot) " المعجم الموسوعي في علم اللغة Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage –Paris 1972 وله مؤلفات أخرى تتعلق بالرمزية والنقد الأدبي. ينظر: محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري ،سورية ،(ط2)، 2004،ص :31

(172) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص:253

(*) هناك من يسميها أنماط أو أقسام التناص و عليه فـــ<< الاجترار :عملية إعادة كتابة النصّ الغائب بوعي سكوني ،و تمجيد بعض مظاهره الشكلية الخارجية .(أما) الامتصاص (فهو) :عملية إعادة كتابة النصّ الغائب وفق النصّ الجديد ليصبح امتصاصا له متعاملا معه [بشكل] حركي وتحولي (أما) الحوار: (فإنّه) عملية تغيير النصّ الغائب،ونفي قدسيته في العمليات السابقة >> يُنظر :محصول سامية ، إشكالية المصطلح والمفاهيم ،دراسات أدبية ، دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة ، (الجزائر) ،ع1، 2008، ص.74

(**) يسمى النص المحيل إلى نص آخر << بالنص الحاضر" أو " المقروء" أو " المتعالي" أو " العـــيني" أو اللاحـــق" أو " المعـــارض texte Pastichant " بينما يسمى النص المحال إليه بالنص" المركزي" أو " الغائب" أو " الأصلي" أو " التحتي" أو " المخفي" أو " المعارض texte pastiche ">>. ينظر: يوسف وغليسي: أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة و الاتـــصال، الجزائر، 1994، ع 104،ص:139

(***) مفهوم "هجرة النص" اهتدى إليه الباحث عند دراسته لهجرة النص المشرقي إلى النص المغربي

النص المهاجر إليه و يحولها حسب وعي الكاتب و مقدرته الإبداعية. و قد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان خاضعا للمتغيرات.

ويبدو لنا "محمد بنيس"(*) في تقسيمه هذا متأثر بالناقد الفرنسي "جيرار جنيتGérard Genette" الذي وضع خمس تصنيفات محددة **للتناص** (Intertextualité) و التي ذكرناها – سابقا–، كما ينفي وجود أي نص أدبي خـــارج النصوص الأخرى.

أما "محمد مفتاح "(**) فيعد واحدا مـــن البـــاحثين المغاربـــة المتخصـــصين في تقريـــب مفهـــوم **التنـــاص** (Intertextualité) بكتابات واسعة، ما لبثت أن أصبحت مرجعا هاما في الدراسات النقدية ولا أدلّ على ذلك، وقوفه على نزعتين متضادّتين لكنهما متكاملتين في تحديد مفهوم **التناص** (Intertextualité)،إحداهما أدبية، والثانية فلسفية.

فالأدبية: تتجلى في آثار " ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine " ومن تأثر به مثل "جوليـــا كريستيفا Julia Kristeva "و"رولان بـــارت Roland Barthes "، التي تـــعـــدّ << **التنـــاص** (Intertextualité) الأدبي هـــو إعادة الإنتاج وليس إبداعا محضا، وإنما كلّ نص هو معضد أوقلب لنص آخر، سابق عليه أو معاصر له>>[173].

أما الفلسفية فتتجلى في تفكيكية " جاك دريدا Jacques Derrida" و"رولان بارت Roland Barthes "، التي أثبتت أن أي نصّ هو << عبارة عن نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة>>[174]

(*) "محمد بنيس " : مغربي ولد بفاس 1948، حصل على شهادة الإجازة في الأدب العربي1978، و في نفس السنة دبلوم الدراسات العليا من كلية الاداب و العلوم افنسانية بالرباط و حصل على دكتوراه دولة 1988، وهو من مؤسسي " بيت الشعر في المغرب" ، تزامنت كتاباته الشعرية مع اهتماماته الثقافية و التنظيرية للشعر العرب. و من مؤلفاته: (حداثة السؤال) و (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و ديوان مواسم الشرق).ينظر: http//:uemnet.free.fr/guide/lam/lam01.htm

(**) "محمد مفتاح" ناقد مغربي معاصر، و كتاباته هي: (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص) سنة 1985، و (دينامية النص: تنظير وإنجاز) سنة 1987، و (مجهول البيان) سنة1990، و (التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية) سنة1996، و (المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي) سنة 1999. ينظر: http//:uemnet.free.fr/guide/lam/lam01.htm

(173) محمد مفتاح: دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، خريف شتاء، 1992، ع6، ص: 86

(174) رولان بارت: نقـــد و حقيقة ، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994، ص:10

ومن خلال هاتين النزعتين صاغ الباحث تعريفا للتناص مؤدّاه<< أن نظرية التناص أدبية وفلسفية يهدف الجانب الفلسفي فيها إلى كشف بعض المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوروبية الحديثة والمعاصرة>>[175]

ومع مرور الزمن بدأ "محمد مفتاح" يفكّر في استبدال مصطلح **التناص** (Intertextualité) بمصطلح آخر أكثر فعالية، فأوجد مصطلح **"الحوار"** قائلا: << أن مفهوم التناص في الوقت الحالي أصبح فيه خلط و لم يعد إجرائيا، لذا تلاحظون في كتاباتي الأخيرة أنني استعملت مفهوم "الحوار" أي "حوار النص" >>[176] ونحسب هذا المفهوم المقترح لدى الباحث أقرب إلى مصطلح **الحوارية (Dialogisme)** الذي صاغه "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine ".

و الدليل المؤكد في استخدامه لمصطلح **الحوارية (Dialogisme)** اهتمامه في كتابه(دينامية النص تنظيرا و إنجازا) بالحوارية في النص الشعري و تناول قصائد عديدة للشاعر "لسان الدين بن الخطيب"، و إن اضطر إلى تجاوز النصوص الشعرية أحيانا إلى نصوص سردية ليختبر المنهج و صلاحيته في مختلف الأجناس. فيقول: << مفهوم الحوار يمكن إرجاعه إلى نظرية العمل وهي ماركسية **سوسيولوجية** (*) (Sociologie) و **إبستيمولوجية** (Epistemologie) (**) تقول بالسّيرورة والتطوّر(...)>> [177]وفي موضع آخر، اعتبر الباحث مفهوم التحويل مفهوما **سيميائيا** (Sémiologie) وأساسيا، ومعنى ذلك<< أن كل نص هو تحويل لنص أو لنصوص سابقة عليه>>[178]

---

[175] محمد مفتاح: دور المعرفة الخلفية في الإبداع و التحليل، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال)، خريف شتاء، 199، ع6، ص: 87

[176] المرجع نفسه ،ص: 23

(*) **سوسيولوجية** (علم اجتماع النص) (Sociologie du texte) مجال دراسي يجمع بين مبادئ علمالاجتماع و مبادئ النقد الأدبي في معالجته للعمل الأدبي، و يركز اهتمامه على كيفية تجسيد القضايا و المصالح الاجتماعية في المستويات الدلالية و التركيبية و السردية للنص الأدبي.(ينظر: سمير حجازي : المتقن:معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة، ص: 198

(**) **إبستيمولوجية** (نظرية المعرفة) (Epistemologie) جماع أصول المعرفةالفلسفية و الإنسانية و التجريبية بما فيها أصولها التطبيقية و المنهجية. يستعين بها الناقد عند تحليل الآثار الأدبية أو الفنية و هي واضحة في دراسات "رولان بارت" و غولدمان. ينظر: المرجع نفسه، ص:75

[177] محمد مفتاح: دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط1، 1987، ص: 81

[178] محمد مفتاح: التحليل السيميائي أدواته وأبعاده، وأبعاده مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية(سال)، ، ص: 27

ثم رجع إلى مصطلح **التناص** (Intertextualité) بلفـــظ هو **التخاطب** الذي يعـــني في أبسط تعريفاتـــــه << وجود علاقي خارجي بين أنواع من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة>>[179].

و يمكننا أن نجمل أهم المحاور التي اعتنى بها في مجال **التناص** (Intertextualité) أو **الحوارية** في النقاط الآتية:

التناص الداخـــلي:

و هو ما يتعلق بنصوص الكاتب الواحد و ما يحدث فيها من علاقات << لأن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفســـر بعضها بعضا و قد تضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيـــه>> [180]

التناص الخارجي:

و هو ما يتعلق بنصوص مختلفة كتبها كتاب عديدون و تحاور معها الـــشاعر أو الأديـــب بالامتـــصاص أو التجاوز<< من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام أو المقال و لـــذلك فإنه يجب موضعة نصه أونصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها و زمانيا في حيز تاريخي معين>>[181].

التناص (Intertextualité) في الشكل و المضمون:

يظهر بادئ ذي بدء أن التناص – حسب الباحث – لا يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه و ما عاصره من نصوص مكتوبة و غير مكتوبة عالمة أو شعبية.

و ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيريا ذا قوة رمزية و لكن بات من المسلم به اليوم أنه لا مضمون خارج الشكل بل لعل الشكل هو المتحكم في المتناص و الموجه إليه، و هو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي و لإدراك **التناص** (Intertextualité) و فهم العمل الأدبي تبعا لذلك [182].

---

[179] محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996، ص: 44

[180] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ، ص: 125

[181] المرجع نفسه،ص:125

[182] المرجع نفسه: ص، 130

و يتحقق التناص عند" محمد مفتاح" بآليات(*) من أهمها : التمطيط و الإيجاز والمقصدية، وعلى هذا الأساس وفي هذا الاتجاه النقدي جاء كتابه (المفاهيم معالم) لتطوير وإغناء المفهوم، فحدد ست درجات **للتناص** (Intertextualité)، مخالفا بذلك "جوليا كريستيفا Julia Kristeva " و" لوران جيني Laurent jenny" اللذين قدّما ثلاث درجات له، وذلك بعد أن دعا إلى وجوب إدراك ظروف نشأة التناص و أبعاده الفكرية.

نعود لنقف على هذه الدرجات التي حددها، لعلّ هذا ينير لنا جوانب من المصطلح ويقرّبه من الأذهان، و هذه الدرجات الست هي:

<< 1 ـــ **التطابق** (Corrélation): يعني تساوي نصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية، و هذا لا يتحقق إلا في النصوص المستنسخة.

2 ـــ **التفاعل** (Interaction): كل نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرىتنتمي إلى آفاق مختلفة، تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المتفاعلة معه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

3 ـــ **التداخل**(Interference) : ويقصد به تداخل النصوص المتعددة بعضها في بعض في فضاء نصّيٍّ عام، وهذا التداخل لا يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، و لكنها تبقي دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي وإنْ شبيها إلى نفسه. و مع ذلك فإن تداخلها يوجد صلات معيّنة بينها.

4 ـــ **التحاذي** (Approximation): و هو " المجاورة أو الموازاة" و يكون بمحافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته في غياب أي صلة بين النصوص.

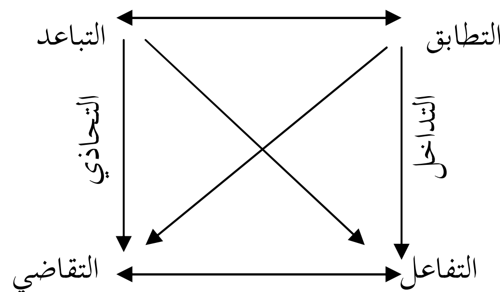
5 ـــ **التباعد** (Distanciation) : وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحوّل إلى تباعد شكلي ومعنوي

(*) الآليلت هي: << التمطيط: و يتمثل في الأنقرام (Anagramme) مثل القلب أو التصحيف أما القلب فيكون مثلا بقلب لفظ قول إلى لوق و أما التصحيف فيكون بتحول نخل إلى نحل و يتمثل البارقرام (Paragramme) في الكلمة المحور مثل لفظ " الدهر" في مطلع قصيدة ابن عبدون، بيد أنها تكون ظاهرة حينا و مختلفة أحيانا، و يتمثل الشرح خاصة في اعتماد القصيد على نواة معنوية مثل الدهر يقوم بشرحه و توضيحه بعدئذ. الإيجاز: و هو تقديم معالم دالة ذات مغزى كالذي فعله كثير من الشعراء في إحالتهم على التاريخ.
المقصدية: و هي الغاية التي يسعى إليها الشاعر عندما يستخدم التناص في نصه وهو إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي و إما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما>>. ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص: 126- 129- 132

وفضائي، و تبيان ذلك أنه إذا كان من الممكن تحاذي نص حديثي ونص قرآني، فإن التباعد يتجلى في مجاورة نكتة سخيفة لآية قرآنية كريمة.

6 ــ **التقاصي**: يقوم على التقابلات التالية: النصوص الدينية/النصوص الفاجرة؛ النصوص العلمية/النصوص الفكاهية، على أن هذا التقاصي يبلغ مداه في أشعار النقائض، و يبلغ شأوا أبعد لدى بعض التيارات المعاصرة التي انبثق ضمنها مفهوم التناص >>[183] .

وتوضيحا لما تقدم زودنا "محمد مفتاح" بهذه الخطاطة:



و أهم ما نلحظه أن بعض هذه الدرجات يمكن الاستغناء عنها، إذ لا كبير فرق بين التفاعل والتداخل، وبين التباعد والتقاصي. كما يمكن إلغاء درجة التطابق لأنها لا تدخل ضمن **التناص** (Intertextualité) كونها لا تتحقق إلا في "**النصوص المستنسخة** ' (Texte Clichés)[*] .

في الختام، تجدر الإشارة إلى أن "محمد مفتاح" في مقاربته لمفهوم **التناص** (Intertextualité) اعتمد على المتابعة و التنوع ، فالمتابعة تتمثل في استمرار عنايته بالنقد المعاصر و هو ما يفسره إنتاجه الغزير في مدة زمنية قصيرة ، أما التنوع فيتجلى في كونه استطاع الإفادة بشكل جيد من المدارس والاتجاهات الغربية في الآداب واللسانيات والفلسفة، و هكذا فهو يعرف **التناص** (Intertextualité) بكونه << فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ،

[183] ينظر : محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1999، ص: 41-42-43

[*] النصوص المستنسخة Texte Clichés : المستنسخ النصي يتجلى في المقتبسات والمحاكاة و التناص والرموز والإحالة والتضمين والأمثال والشعارات والقصاصات الصحفية والهوامش وأسماء الأعلام والاستهلال والإهداء والعناوين والأسطورة والأسماء المرجعية كالأسماء الفنية والأدبية والتاريخية والعلمية والفلسفية... واستثمار الشاهد الشعري والنثري والمحاكاة المباشرة أو غير المباشرة. ويعرفه سعيد علوش قائلا: << يطلق المستنسخ و (الكليشي) و (الروسم) على مسمى واحد، ليغطي: أ- العالم التيبوغرافي، ب- الصور السالبة في الفن الفوتوغرافي، ت- فن بلاغة التكرار والقوالب والأشكال الأدبية الجاهزة. و (خطاب المستنسخات)، هو خطاب يعيد إنتاج التراثي، مستحدثا، ومخضعا إياه، إلى سياق معاصر>> سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط 1، 1984،ص: 122

ممتص لها بجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده ، محول لها بتمطيطها ، أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها >>[184]، و معنى كل هذا أن **التناص** (Intertextualité) هو: << تعالق- الدخول في علاقة- نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة>>[185] فهذا التعريف مركب من تعاريف نقاد آخرين، نعتقد أنه تعريف جامع مانع، على الرغم من أن "محمد مفتاح" بذاته يقر بأن **التناص**(Intertextualité) ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي باعتبار التناص<< نصوصا جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة، وتؤسّس مضامين جديدة خاصة بها، يستخلصها مؤوِّل بقراءة إبداعية مستكشفة >>[186] وهكذا تضاف إلى مهام المتلقي مهمة جديدة هي تفكيك النص و إعادة تركيبه لمعرفة مصادر إنتاجه، فيصبح القارئ مفتاحا للنص يترجمه و يثريه و يحل شفراته، و بهذا " فمحمد مفتاح" لا يختلف عما أورده "محمد بنيس".

وفي ذات البيئة المغاربية، يعد "سعيد يقطين"(*) أهم من استثمر **التناص** (Intertextualité) في دراساته النقدية حول الرواية، ففي كتابه (انفتاح النص الروائي) تعرض إلى ما أسماه **بالتفاعل النصي** فعمد إلى ترجمة مصطلحات " جيرار جنيت Gérard Genette" باحتراز قائلا: << إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية كما استعملها جنيت بالخصوص(...) و رغم أننا نميل إلى المتعاليات النصية فإن معنى التعالي قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نضمنها مفهوم " التفاعل النصي" الذي نراه أعمق من حمل المعنى المراد و الإيحاء به بشكل سوي و سليم>>[187].

و يأتي تركيزه على مفهوم **"التفاعل النصي"** و تفضيله لاعتباره من ضرورات الإنتاج ومكونا من المكونات الأساسية لأي نص << إذ لا يمكن لنص أن يتأسس – كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه – إلا على قاعدة التفاعل مع

---

[184] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،ص:121

[185] المرجع نفسه: ص: 121

[186] ينظر: رولان بارت: نقد و حقيقة ، ص: 24

(*) "سعيد يقطين" : ناقد مغربي مهتم بالسرديات، ولد في الدار البيضاء 1955، أستاذ جامعي في كلية الرباط، و من كتبه النقدية: " تحليل الخطاب الروائي" و " انفتاح النص الروائي" و " قال الراوي"، أجرى تطبيقا جزئيا على بعض النصوص من (الوقائع الغريبة) " لأميل حبيبي" و من (الزمن الموحش) " لحيدر حيدر" و من (الزيني بركات) " لجمال الغيطاني"، و لكنه يعود إلى تطبيق هذه الآليات النصية في مقاربة السرد على نصوص روائية كاملة في كتاب مركز ثان بعنوان (الرواية و التراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث). ينظر:
http//:uemnet.free.fr/guide/lam/lam01.htm

[187] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص السياق)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط 1، 1989،ص: 93

غيره من النصوص>>[188]، فالتفاعل النصي أشمل و أعم من **التناص** (Intertextualité) الذي ليس إلا واحـــدا مـــن أنواع **التفاعل النصي**.

وإذا كان "سعيد يقطين" قد استلهم هذا اللفظ عن المنظرين في الغرب، فإنه لم يتوان في استعمال مصطلحات أخرى قديمة تقارب مفهوم **التناص** (Intertextualité) ، من التراث العربي النقدي القديم، مثل<< الاقتباس والتضمين و الإشهاد، وهي فحوى مبدأ التعالق النصي>>[189]، و هو ما ذهب إليه أيضا " علوي الهاشمي" في كتابه (ظاهرة التعالق النصي).

وسواء تمثلنا أطروحات "سعيد يقطين" القديمة أم الحديثة، فإن اللافت للنظر هو ابتداعه لجملة من المصطلحات في مساق الحديث عن التناص أبرزها: **المتعاليات النصية** (Transtextualité)[190]، ومحددا أنواع **التفاعـــل النـــصّي** في الأصناف:<< **المناصة** (Para textualité)، **الميتانصية** (Méta textualité)، **التناص** (Intertextualité)[191]

و يرى "سعيد يقطين" أن المفاهيم المتعلقة تمثل جانبا من جوانب مقاربة الـــنص الـــسردي خاصـــة فيقـــول: << لإنجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي نقسم النص إلى بنيات نصية فتجدنا أمام قسم منها نسميه بنيـــة النص و هـــو الذي يتصل بعالم النص لغة و شخصيات و أحداثا، و قسم آخر نسميه " بنية المتفاعل النصي والمتفاعلات النصية هـــي البنيات النصية أيا كان نوعها و تستوعبها بنية النص وتصبح جزءا منها ضمن عملية التفاعل النصي>>[192].

و يميز "سعيد يقطين" بين ثلاثة مظاهر من **التفاعل النصي** هي:

<<1 ــ التفاعل النصي الذاتي و هو:<< دخول نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها البعض و يتجلى ذلك لغويا و أسلوبيا و نوعيا

2 ــ التفاعل النصي الداخلي و هو: << تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من كتاب عـــصره أدبيـــة كانت أو غير أدبية

---

(188) سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1992 ، ص:88

189 المرجع نفسه، ص: 30

(190) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، ص:99

(191) المرجع نفسه: ص:99

(192) المرجع نفسه: ص: 98-99

3 ــ التفاعل النصي الخارجي و هو:<< تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهــرت في عــصور بعيدة>>[193]

وبعد هذا يتوسع "سعيد يقطين" في كتاب (الرواية و التراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث) في تقديم مشروع " جيرار جنيت Gérard Genette"

أطراس (Palimpsestes) بالوقوف خاصة عند القسم الخاص" بالمعارضة **الساخرة** (Parodie) و مختلــف أنواعها و درجاتها ليبين أن النصوص في ارتباط بعضها ببعض لا تتجاوز علاقتين أساسيتين و هما:

علاقة **محاكاة** (Imitation) من جهة و علاقة **تحويل** (Transformation) من جهة أخرى.

فهذا الناقد اهتم بما لحق مفهوم **التناص** (Intertextualité) من تطور، وذلك بمجهوداته العلمية الجبارة الــتي انصبت على دراسة السرد العربي أساسا، في القديم والحديث. و بهذا يكون قد قدم خدمة كبيرة للدراسات الأدبية.

ومن باب تعميم الفائدة نستعرض صورة أخرى للمصطلح في واقعه العربي، وهي تلك التي نلمحها لدى "عبــد الله الغذامي"(*) القائل بمصطلح**"التداخل النصي** بحيث يعتقد أن << تداخل النصوص يتمّ عبر نصٍّ واحدٍ مــن جهــة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى>>[194] وفي ضوء هذا التحديد قدّم تفسيرا للمــصطلح، معتــبرا **التنــاص** (Intertextualité) يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، ومن ثقافات متعدّدة ومتداخلة[195].

وسمة التداخل هذه، مذهب قال به نقاد آخرون من بينهم:

"محمد بنيس"[196] ، و"فريد الزاهي" [197]، والباحثة "لطيفة إبراهيم"[198]

---

[193] المرجع السابق ، ص: 98-99

(*) "عبد الله الغذامي": أكاديمي و ناقد سعودي ولد سنة 1946، أستاذ النقد و النظرية بجامعة الملك سعود بالرياض، حاصل علــى درجــة الدكتوراه من بريطانيا، صاحب مشروع النقد الثقافي ، كان عضوا ثابتا في المماحكاة الأدبية التي شهدتها الساحة السعودية و نادي جــــدة الثقافي في فترة الثمانينيات بين الحداثيين و التقليديين. و منكتبه: " الخطيئة و التكفير قراءة نقدية لنموذج لساني" و قراءة في النظرية النقديــة العربية و بحث في الشبيه المختلف". ينظر: http//:uemnet.free.fr/guide/lam/lam01.htm

[194] عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير(من البنيوية إلى التشريحية) دراسة تطبيقية) ، ص: 90

[195] عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، جانفي (كانون الثاني) 1988 ، ص: 57-58

[196] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياتها ابدالاتها التقليدية) ، دار توبوقال، الدار البيضاء، المغــرب، ط 1 ، 2000، ص: 181-187

[197] جوليا كرستيفا:علم النص، ص: 78

[198] لطيفة إبراهيم بدهم: اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر، مجلة علامات، مارس 2000، مج 9، ج ،35 ص: 285

فالأول: تبني المفهوم عن "جيرار جنيت Gérard Genette" من خلال النصية الموازية- كما رأينا آنفا-

والثاني: تبني المفهوم عن "جوليا كريستيفا Kristeva Julia " مضيفا مصطلح **"التصحيفية (Paragrammatisme)** [*] الذي يعني تقاطع وتفسخ عدّة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية.

والثالثة: سلمت بمصطلح **النصّ المتداخل** مقابلا للفظ **التناص** (Intertextualité)، والجمع **النصوص المتداخلة**.

ومن ناحية أخرى، فقد عرف "محمد الزعبي" **التناص** (Intertextualité) << بأن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي(...) لتشكل نصا جديدا واحدا متكاملا>>[199] فكل نص هو إناء يحوي بشكل أو بآخر أصداء نصوص أخرى و هذا ما يسميه "عبد الله الغذامي"<< بتناص النصوص، النص ابن النص>>[200]، **فالتناص** (Intertextualité) إذا أمر لا مفر منه و هو موجود في كل نص شعري.

ولما كانت مشكلة **التناص** (Intertextualité) و إمكانات التحليل التي يفتحها هذا المفهوم لا يمكن أن تنفصل عن فكرة **الإنتاجية الأدبية** (Productivité) عدّ " أنور المرتجى" مصطلح **التناص** (Intertextualité)
<< شرطا لكل نص، وهو ليس تقليدا أو عملية استرجاع إرادية وإنما هو إنتاجية>>[201] ، فيه استلهم معظم الآراء من لدن النقاد الغربيين أمثال: "جيرار جنيت Gérard Genette" و"ميشال ريفاتير Michel Riffaterre " ، و"ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine" و "جوليا كريستيفا Julia Kristeva"، راصدا جملة من المفاهيم. وقد استمد من الباحثة

(*) <<**التصحيفية** (Paragrammatisme) امتصاص معاني نصوص داخل الرسالة الشعرية ، و المفهوم مأخوذ في الأصل عن رائد الألسنية العالم السويسري "فرديناند دي سوسير Ferdinand DeSaussure"(1857-1913)>>ينظر: جوليا كرستيفا:علم النص، ص: 78

(199) ينظر: جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003،ص:43-49

(200) إيمان الشنيني : التناص (النشأة و المفهوم) جدارية محمود درويش نموذجا،مجلة أفق إلكترونية، 2003، ع38، ص: 2-3

(201) أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، 1987،ص: 54

"جوليا كرستيفا Kristeva Julia" << مبدأي **النصّ الظّاهر** (Phénotexte) و**النص المولد** (Génotexte) >>[202].

ومن ثم خرج بنتيجة قوامها أن الناص سمة كلّ نصّ، وأعطى ضروبا لأنواع **التناص** (Intertextualité) هي:

<< **النصوص الش**املة (Architextes) و**التعالي** (Transcendance) **و المابعـــد نـــصية**(La transtextualité) **والأشهاد** (La citation) و**التلميح** (L'allusion) والما **بين نصية** (Para texte) أو ما يقابله من مصطلح ما قبل نصية (L'avant texte) ثم مصطلح **الميتانصية** (Métatextualité) المسمّى بمفهوم التقليد، وهناك الشامل النصي (L'archi texetualité) وأخيرا مصطلح النص اللاحق (L'hypertextualité)>> [203]

وفي الجهة الأخرى، تمثل بعض الباحثين نقلا عن "رولان بـــارتRoland Barthes و"ميخائيـــل بـــاختين Mikhaïl Bakhtine"، من ذلك ما أشار إليه الباحث "عمر أوكان"، في سياق حديثه عن كتاب (لذة النص) أو (مغامرة الكتابة) معتبرا **التناص** (Intertextualité) << تبادلا و حوار رباطـــا، اتحـــادا، تفـــاعلا بـــين نـــصين أو عـــدّة نصوص>>[204]، وما تمثله "حميـــد الحميداني" بمفهوم **الحـــوارية** قائلا: << النصّ الجديد رغم حواريته ورغم طابعه التناصي فلا بد أن يكون في تركيبته العامة شيئا جديدا موقـــوفا جماليا ودلاليا جديدا>>[205].

أما في الجزائر، فهناك ثلاثة وجوه من التخاريج بشأن المصطلح:

ـــ الوجه الأول: الاستقرار على مصطلح **التناص** (Intertextualité) ، من ذلك ما تمثله الباحث السيميائي "رشيد بن مالك"[*] في معجمه المختص، معتبرا **التناص** (Intertextualité) << ظاهرة تستدعي بالفعل سيميائيات أو خطابات مستقلة تتواصل داخلها سياقات البناء، إعادة الإنتاج وتحويل النماذج>>[206].

---

(202) المرجع السابق: ص: 55

(203) المرجع نفسه: ص: 59

(204) عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1991، ص: 29

(205) حميد لحميداني: سوسيولوجيا النص الروائي، مجلة دراسات، العدد 1، خريف 1987 ، ص: 29

(*) "رشيد بن مالك رشيد": من مواليد الخمسينيات بتلمسان، أستاذ بجامعة تلمسان بالجزائر، حاصل على دكتوراه الحلقة الثالثة من جامعـــة السوربون بباريس عام 1984 م ودكتوراه الدولة من جامعة الجزائر في التسعينيات، مختص في الدراسات السيمائية، شـــارك في مـــؤتمرات وملتقيات كثيرة. له دراسات وأبحاث في المجلات و الدوريات المتخصصة وطنيا و عربيا. له: (مقدمة في السيميائية السردية). عـــضو اتحـــاد الكتاب الجزائريين. ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر، ط 1، 2003، ص: 112

(206) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي/ إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، 2000 ، ص: 92-93

ـــ الوجه الثاني: الإشارة إلى مصطلح **المثاقفة** (Acculturation) كمصطلح أشار إليه الباحثون المغاربـــة في الدروس الفلسفية والخطابية والأدبية واللغوية، و لم يأخذ به المشارقة.

ـــ والوجه الأخير: تعدّد المفاهيم والمصطلحات إزاء اللفظ الواحد، وهو ما تمثله "عبد الملك مرتاض"[(*)]، في بداية مشوار الكتابة حيث بدا أكثر احتكاما إلى المفهوم السيميائي المعاصر، مبررا أهمية المصطلح من الكتابة النقديـــة بالقول: << إنّ هذا التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يشم ولا يروى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأنّ كلّ الأمكنة تحتويه وإنّ انعدامه يعني الاختناق>>[(207)]، ثم أشار: << وأحسب أن المصطلح ـــ التناص المعاصر ـــ هو ثمرة من ثمرات الترجمة الفرنسية أدق على الحال>>[(208)]، وفي ذلك إشارة إلى المصطلح الفرنسي (Intertextualité) << كمفهوم فيه نصان أو أكثر يتعارضان أو يتضاربان أو يتنافسان>>[(209)]

أما الوجه الآخر، في تعريفه لمصطلح **التناص** (Intertextualité)، هو قوله: << إن التناص تبادل التـــأثير، تأثير مبدع بآخر (...) وهو تشرب وتأثير وتضاد وتشابه ومعارضة وإن شئنا تلاقي أفكار ونظـــام أطـــراف أو تـــوارد خواطر[(210)].

بعد هذا، عاد الباحث ليطرح وجهات نظر مختلفة في **التناص** (Intertextualité)، قائلا: << إن التنـــاص تفاعل وتبادل العلاقة بين نص وآخر إما على سبيل الاقتباس أو المعارضة أو التضاد>>[(211)]، وغير بعيد عن هذا التمثل

[(*)] " عبد الملك مرتاض": من مواليد 10. 01. 1935 م بمسيردة "تلمسان"، أستاذ جامعي، متحصل على دكتوراه في الأدب، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية 2001 م. من مؤلفاته: (نهضة الأدب المعاصر في الجزائر) دراسة 1971م ، (الخنازير) رواية 1988 م، (الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور)...، صدرت له كتب في الرياض و في بيروت، وفي دمشق وفي الكويت ضمن سلسلة عالم المعرفة.عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين،ص: 251

[(207)] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية حركية لرواية (زقاق المدق) ، سلسلة المعرفـــة، ديـــوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص: 78

[(208)] ينظر: المرجع نفسه : ص: 279

[(209)] Julia Kristiva :la révolution du langage,col, Tel.Quel,éd. Seuil, Paris,1974, P :337-338
(جوليا كريستوفا: ثورة الكـــــــلام)

[(210)] عبد الملك مرتاض: بين التناص و التكاتب، الماهية و التطور، مجلة قوافل، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، السنة 4، ع 7، 1996، ص: 187- 188

[(211)] المرجع نفسه: ص:188

عدّ << كلّ نصٍّ تشرّب وامتصاص وتحوّل لنصوص عديدة أخرى>>[212]، معتبرا الخطاب بأنه وحدة غير مغلقة داخل نسيجه بل هو وضع لعمل نصوص أخرى مضمنة.

أما الشكل الثاني، من المصطلحات التي اقترحها الباحث هو القول بمصطلح **"التكاتب"** مميزا بينه وبين **التنــــاص** (Intertextualité) فالأول موسوم بالعموم، شمل اللغة والأسلوب والأفكار، والثاني، أكثر خصوصية قريب من التأدّب.

والشكل الثالث: يكمن من خلال اقتراحه مصطلح **التفاعل** في قوله: << أنّ التفاعل الذي يحدث بين كتابــة الكاتب والمؤثرات الأخرى، الشفوية والعامة، فهي تنطوي تحت مفهوم **التناص** (Intertextualité)، كما تنطوي تحت مفهوم التكاتب>>[213]

والشكل الرابع: يظهر من خلال محاولة الباحث تجاوز حدود النقل والتعليق الهامشي على إنجازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب ودعوته إلى تفحص إنجازات النقد العربي في عهوده الراهنة، مقترحا ما يلي:

أ) ــ مصطلح **الاقتباس** (Adaptation) بالقول:<< وهو إن شئت -أي التناص- اقتباس، وهذا مــصطلح بلاغي محض، ولكنه الآن مسطو عليه من قبل السيميائيين(...)>>[214]

ب) ــ السرقاتكمصطلح أوجدته آراء البلاغيين والنقاد القدماء[*]. مشيرا إلى مسألة حفظ النصوص ونسيانها في تصوّر "ابن خلدون"، على أساس أنها فكرة تناصية، وليس التناص نفسه[215] و لم يلبث أن عاد إلى مسألة الــسرقات الشعرية، بديلاعن التناص[216]، عاقدا بعض المقاربات بين القدماء من البلاغيين والنقاد السيميائييــن الغــرب، ولا أدلّ على ذلك، مــقاربــة آراء "ابــن خلدون"، بفكـــرة " رولان بارت Roland Barthes " بخصوص النسيان.

---

[212] المرجع السابق : ص:196

[213] المرجع انفسه: ص:200

[214] المرجع نفسه: ص:188

[*] من ذلك،" ابن سلام الجمحي"، "قدامة ابن جعفر"، "والآمدي وأبي عثمان الحافظ"، "وابن رشيق"، "وأبي هلال العسكري"، "وعبد القاهر الجرجاني"، و"حازم القرطاجني"، لمزيد من التفصيل. ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج2 تحقيق محيي الدين عبد الحميد. المكتبة التجارية، القاهرة، ،1955 ص: 280

[215] ينظــر: عبــد الملــك مرتــاض: فكــرة الــسرقات الأدبيــة ونظريــة التنــاص، مجلــة علامــات في النقــد الأدبي، 1991، ع1،ص:82

[216] ينظر: المرجع نفسه: ص:90-91

ج) ـــ إشارته إلى مصطلح **التناص** (Intertextualité) **العائم** ثم اقتراحه لمصطلح **الابتداع** كضرب مـــن ضروب **التناص** (Intertextualité) المجسد الذي من خلاله يظل المبدع يحوم حول نصٍّ واحدٍ، هو أصلا ثمرة لجملة من النصوص[217].

ما يمكن ملاحظته أن الخطاب النقدي الجزائري عرف تطورا منذ الثمانينيات إلى اليوم، و ما ساعد على هـــذا التطور جملة من العوامل:

أ) ـــ توثق الصلة بين الخطاب النقدي الجزائري المعاصر و المناخ الثقافي الفرنسي الغني بالاتجاهـــات النقديـــة الجديدة، بفعل البعثات الجزائرية إلى جامعة "**السوربون** (Sorbonne) الفرنسية ، حيث درست بعض الأقلام النقديـــة الجزائرية – على سبيل المثال لا الحصر– "عبد الملك مرتاص" و "حسين خمري" و "رشيد بن مالك".

و كان من حسن طالع هؤلاء أن أشرف على أطروحاتهم كبار النقد العالمي، كمـــا ســـنحت لهـــم فرصـــة حضورمحاضرات " تزفيتان تودوروف Tezvente Todorow" و " جوليا كريستيفا Julia Kristeva" و " ألجردا جوليان غريماس Algirda Julien Greimas"

ب) ـــ تنظيم الملتقيات:

"**كملتقى التحليل اللساني للنصوص**" بجامعة عنابة في ماي 1985، و "**ملتقى البنيوية**" بجامعة قـــسنطينة ســـنة 1986 و "**الملتقى الوطني للترجمة و التعريب**" بجامعة قسنطينة سنة 1993، و "**ملتقى اللسانيات و الأدب**" بالجامعة نفسها و العام نفسه.

ج) ـــ إنشاء معهد العلوم اللسانية و الصوتية في نهاية الستينيات، وإصدار (مجلة اللسانيات) سنة1971.

وكان من نعم هذه العوامل أن صدرت عدة كتب نقدية جزائرية تستضيء بنور المناهج الألسنية الجديدة، مطلقـــة المناهج التقليدية بتراكماتها السياقية.

[217] ينظر، عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991 ، ص: 39

2 ــ الجهــود التطبيقية:

و في المجال التطبيقي ارتأينا أن نورد رؤية "عبد الواحد لؤلؤة" الذي يؤكد على القيمة الإجرائية النقدية للمصطلح من خلال اهتمامه **بالتناص** (Intertextualité) في الشعر العربي الحديث فوقف عند شاعرين لهما حــضور متميــز في الإبداع العربي و هما:

ــ "بدر شاكر السياب" (*) و هو من الشعراء العرب المتأثرين بالأدب الإنجليزي سيما" توماس ستيمس إليوت Thomas Steams Eliot" (**) من خلال قصيدة (الأرض الخراب) فيكثر"بدر شاكر السياب" من تضمين الرمــوز و الإشارات و التفسيرات و الشروحات على الهوامش.

ــ "علي أحمد سعيد (أدونيس) (***) وهو من الذين آثروا الاستفادة من المعين الفرنسي خاصة السريالي.

يمكننا الآن أن نتوقف عند ملاحظات "عبد الواحد لؤلؤة" من تجربة هذين الشاعرين:

1 ــ يعمد" بدر شاكر السياب" إلى **التناص** (Intertextualité) عن وعي إما بتركه على حالته الأجنبيــة أو يدمجه بالترجمة في قصيدته مما يجعل الشعر عنده عبارة عن أصوات متعددة بلغات مختلفة انسجمت في فضاء واحد.

2 ــ و إما بتبيان المصادر في الهامش و هذا يمثل ضربا من الكتابة الجديدة التي تدل دون شك على عمق الثقافة التي يمتح منها هؤلاء الشعراء، و هو ما يذكرنا- في بعض جوانبه- بالشعراء العرب حين كانوا يأخذون المعاني عن بعضهم بعضا بصياغتها من جديد و تطويرها، و إذا عــد هذا قديما – في بعض وجوهه- من باب السرقة التي تحط مــن قيمــة الشاعر، فإنه يعد اليوم من باب **التناص** (Intertextualité) بما هو انفتاح على الغير، و تفاعل مع النصوص المختلفة.

و لعل من أوائــل الشعراء المحدثين الذين توخوا هذا الأسلوب منذ الخمسينات<< فاغتنى شعره بما استوعب من ذلك>>(218)، و لكن عند قراءة قصائد ديوانه(أنشودة المطر) يجد الهامش يعج بالتفسيرات و الإشارات التي تبــدو

(*) "بدر شاكر السياب": (1926-1964): شاعر عراقي منرواد الشعر الحر. امتاز بالنزعة إلى الشكوى و الألم. من دواوينــه(أنــشودة المطر) و (شناشيل ابنة الجلبي). ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،، ص: 318

(**) "توماس ستيمس إليوت" Thomas Steams Eliot (1888 - 1965): كاتب إنجليــزي أمريكــي المولــد، لــه قــصائد و مسرحيات منها: (اغتيال في كاتدرائية)، نال جائزة نوبل سنة 1948. ينظر: المرجع نفسه، ص:66

(***) "علي أحمد سعيد (أدونيس)": (1930- ؟) شاعر و ناقد لبناني سوري الأصل. أحد رواد الشعر الحر.أسس مع يوسف الخال مجلة (شعر)1957، من مجموعاته الشعرية:(أغاني مهيار الدمشقي) وديوان(الآثار الكاملة).). ينظر: المرجع نفسه:ص:32

(218) عبد الواحد لؤلــؤة في مقاله: التناص مع الشعر الغربي، مجلــة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط المغرب، أوت(أغسطس)، 1991 ، ع 82-83 ،ص: 15

أكبر حجما من القصيدة و كثرة **التناص** (Intertextualité) هذا يرهق القصيدة و القارئ معا، لأن هـــدف القـــارئ تكوين انطباع و استمتاع بفنيات و جمالية القصيدة و ليس أخذ درس تثقيفي صعب يحتاج إلى عدة قراءات لاستيعابه.

و هذه مجرد وجهة نظر لأننا لسنا في صدد و لا في مستوى لتقييــــم تجربته"بدر شاكر السياب" الشعرية.

و في إطار المقارنة بين "بدر شاكر السياب" و "علي أحمد سعيد (أدونيس)" خرج "عبد الواحد لؤلؤة" برأي مفاده أن أدونيس<< لو وضع من الهوامش في شعره قدر شعره من نواحي إبـــداعية أخرى غير ملاحقـــة (الـــسرقات الأدبيـــة)>>[219] و هـــذا ما أدى "بأدونيس" إلى الاعتراف بمؤثراته فقال << قراءتي لبودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، و قراءتي لمالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية و أبعادها الحديثة عند أبي تمام، و قراءتي لرامبـــو و بروتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بمفرداتها و بهائها، و قراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلـــتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني>>[220]، و لكنه أكد في الوقت ذاته على سعيه في التجاوز و الإتيـــان بإبـــداع شخصي يعبر عن روحه ووجدانه فيقول:<< أحب أن أعترف أنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب غير أني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك و قد تسلحوا في وعي بمقومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة مـــوروثهم بنظرة جديدة و أن يحققوا استقلالهم الذاتي>>[221].

و رغم كل هذه الاعترافات الجريئة من "أدونيس"، أبى النقاد* إلا أن ينالوا من شاعريته باعتباره ناقلا أو سارقا من شعراء السريالية << إن أدونيس شاعر كبير أغراه التنظير.....غير أنه لم يكن فيما كتب و نظر إلا ناقلا و محاكيـــا، فما الحداثة الأدونيسية إلا السريالية ذاتها و هذا ما تثبته منظومة المفاهيم التي ظل يرددها طـــوال ربـــع قـــرن أو يزيـــد >>[222].

و على شرفة ما تقدم يمكننا أن نستنتج من هذا الرصد للشعر العربي المعاصر في تعامله مع حداثة الغرب أن أكبر شعراء الحداثة العربية أو رموزها لم يصلوا إلى الدرجة التي هم فيها إلا بفضل ما استفادوه من ثقافة الغرب أي ثقافة الآخر

[219] المرجع السابق: 83 ،ص: 15 و القوسان الكبيران من وضع صاحب المقال نفسه

[220] المرجع نفسه ، ص: 20

[221] المرجع نفسه : ص: 20

(*) من بين النقاد: الشاعر العراقي "سامي مهدي" الذي يتهم النقاد<< بالتستر على مصادر آرائه و أفكاره النقدية، و محاولة إخفاء هذه المصادر، و إضفاء طابع الشخصانية عليها>> (أفق الحداثة و حداثة النمط) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة 1988، ص: 157

[222] عبد الواحد لؤلؤة: التناص مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، أوت(أغسطس) 1991، ع 82-83، ص: 20

سواء في مجال الإبداع أو في مجال النقد و كثيرون هم الذين اعترفوا بهذا التأثر الذي أغناهم و أغنى شخصيتهم كما أغتنت شخصية بعض المبدعين الغربيين الذين استلهموا الشرق على نحو ما ظهر على يد الشاعر الألماني "غوته يوهان وولفقان قون Goethe Johann Wolfgang Von" (*) في عمله المسمى " الديوان الغربي و الشرقي" للمؤلف الغربي الذي ترجمه "عبد الرحمن بدوي".

من هنا نستطيع القول أن النقاد العرب تأثروا إلى حد بعيد بالنقاد الغربيين خاصة في الجانب النظري، إذ لا نكاد نلمس فروقا ذات شأن من هذه الناحية، فمثلا " سعيد يقطين" يعيد صياغة مفاهيم النص على غرار تلك التي قدمتها "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" للنص حيث تقول<< النص بنية دلالية تنتجها الذات الفردية أو الجماعية، ضمن بنية نصية منتجة، و في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة >>[223].

أما " محمد مفتاح" فيعيد مثلا تعريفات "ميشال ريفتير Michel Riffaterre" و " "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" و " لوران جيني Laurent jenny"،ثم يستخلص مقومات التناص من كل هذه التعاريف[224].

أما في المجال التطبيقي فالأمر يختلف فالناقد الغربي المعاصر يتناول النص بالدراسة التناصية بنظرة شاملة، أما الناقد العربي فيتخطف الجزئيات ليشير إلى **التناص** (Intertextualité) الحاصل بين النصوص.

و في الأخير نشير إلى أن الناظر في صنيع النقاد العرب مغاربة ومشارقة، يلفيهم مهتمين بهذا المفهوم، أكثر من المفاهيم الأخرى، ولا أدلّ على ذلك من المصطلحات المختلفة الواردة لديهم، ضمن محاولاتهم للكشف عن معانيه وإيحاءاته. ولا زال إلى اليوم يعرف تطورا ملحوظا، بحسب تطور خلفياته المعرفية واتجاهاته، وحسب الحقول المشغلة له والتصور المراد له، خاصة بعد أن أصبح من المستبعد تغييبه عن أية دراسة أدبية << أصبح التناص في الدراسات النقدية المعاصرة أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم و الجديد على السواء>>[225].

(*) "غوته يوهان وولفقان قون" (Goethe Johann Wolfgang Von) (1749 – 1832) أديب و سياسي و عالم ألماني، من زعماء حركة " العاصفة و الاندفاع" الأدبية، أطلقها بروايته(آلام ڤرتر)1774. تأثر بالثورة الفرنسية و بصداقته مع " ماكس شيلر"ارتقى بأدبه إلى فن كلاسيكي، من مؤلفاته: " نظرية الألوان" و " تحول النباتات" و " شعر و حقيقة" و" مأساة فاوست". ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص:395

[223] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، ص:32

[224] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص: 119-120-121

[225] ينظر: محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 136

و هكذا فالمستقرئ لواقع **التناص** (Intertextualité) يجده قد شغل حيزا كبيرا من دراسات نقادنا القدامي، ولكن تحت تسميات مختلفة، كان الهدف من تلك الدراسات << الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، و مقدار ما حوت من الجدة و الابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد و الاتباع>>[226].

و لهــذا وجــدنا أنفــسنا ملــزمين برصــد هــذا المــصطلح في الخطــاب النقــدي العــربي القــديم و المعاصــر.

[226] بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ص:3

الفصل الثـــاني

المسرح بحث في المفهوم و التأصيل

1-ضبط المفاهيم

1-1- بين المسرح و المسرحية

1-2-إشكالية ثنائيـــة النص و العرض

1-2-1-خصائص النص و العرض

1-2-2-المفاضلة بين النص و العرض

1-2-3- الأسبقية للنص أم للعرض

1-2-4- النص المسرحي أدب أم فن

2- تــأصيل المسرح: بحث في الجـــذور

2-1-العرب و المسرح

2 -2-مسار المسرح الجزائري في العصر الحديث

2 -2-1- مرحلة النشأة : (1926-1962)

2-2-2- مرحلة التأصيل(1962- 1972)

2 -2-3- مرحلة الركود (1972- 1981)

2-2-4- مرحلة الازدهار (1982-2008)

تعددت الفنون و تنوعت اتجاهاتها، على مـــرّ الحضارات ، فكان السبق في نحت التماثيل، و بناء الأهرامـــات للحضارة الفرعونية على غيره من الفنون، و كان للخـــط الدور الرئيسي في الحضارة العربية الإسلامية، و في الحـــضارة اليونانية كانت الأولوية فيها للفلسفة لانسجامها مع أذواق النخبة و رغباتهم العميقة، أما في الحضارة الحديثة فقد كـــان السبق فيها للفنون المسرحية على غيرها حتى لقب المسرح بـــأب الفنون.

إن أهمية المسرح لا تتأتى فقط من كونه أبا للفنون ، بل لكون الحياة الإنسانية نفسها عبارة عن مسرح كـــبير يتبادل فيه الناس أدوارهم المختلفة، بشكل واقعي ليس فيه خشبة معينة، فخشبتة الوحيدة هي نشاط الإنسان بكل حيويته وتنوعه.

و من هنا يشكل المسرح أهمية استثنائية في عالمنا المعاصر لأنه يعتبر أحد أدوات المقاومة في يـــد الإنسان، وعامل مهم في تحريره من القيود التي كبله بها الطغاة حتى لا يستطيع هذا الإنسان نشدان الحرية، لأن هؤلاء الطغاة همهم طمس هويته، و تجريده من كل ما هو جميل و شريف، و نحسب أن كل ازدهار ثقافي أو حضاري في بلد ما يتبعه نمو وازدهـــار في المسرح، لكن مع كل انتكاسة حضارية، أو ردة ثقافية يختفي فيها العمل المسرحي الجاد.

لذا يعتبر المسرح في تصورنا عاملا مهما في تطوير الشعوب، و علامة بارزة على تقدمها، وازدهارهـــا الفـــني و العلمي. من هذا المنظور نتساءل ما هو المسرح ؟

نوضح بادئ ذي بـــدء أن دراستنا لا تتناول المسرح أو أجزاء منه كفن التمثيل و فن الإخراج و الـــديكور، و المتلقي فهذا له دارسوه و عارفوه، و لكنها تتناول المسرحية أو النص المسرحي. لذلك ينبغي لنا- هنا- أن نفرّق بـــين المسرح و النص المسرحي.

1 ــ ضبط المفاهيـــم

1 ــ1 ــ بين المسرح و المسرحية:

1 ــ1 ــ1 ــ المســـرح (Théâtre):

إذا ما حاولنا أن نلقي نظرة على أية موسوعة عن المسرح فإننا نلاحظ مدى التفرع في التعريفات والتناقض و أحيانا يهدم بعضها البعض بحيث لا يبقى لدينا أي تعريف شامل، قاطع، مانع، جامع إلا أننـــا سنحاول قدر الإمكان تضييق العدسة و تركيزها على ما يهمنا في مجال دراستنـــا.

تنحـــدر كلمة **مسرح** (Théâtre) من الأصل الإغريقي **تياترو**(Théâtron) التي تعني:<< مكان الرؤية أو المشاهدة، و صارت تدل فيما بعد على شكل العمارة>>[1]، و قد تحيل هذه الكلمة إلى<< وصف شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة>>[2] و تومئ هذه الكلمة علاوة على ذلك إلى << مجمل الأعمال الــتي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة، فيقال المسرح الكلاسيكي و المسرح الشعبي>> [3].

و كما اختلفت دلالات كلمة مسرح و تنوعت، تنوعت الكلمات المستخدمة للدلالة على هذا الفن. وارتــبط ذلك بالنظرة إلى المسرح كنص و كعرض عبر التاريخ، << ففي الحضارة اليونانية اعتبر المسرح فنا من فنــون الــشعر، و نص مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان، و أطلقت كلمة **اللعبـــة** أو **التمثيلية**(Jeu)على المسرحية في القرون الوسطى وهو الاستعمال السائد إلى اليوم في انجلترا، أما في عصر النهضة صارت المسرحية تــسمى حــسب النــوع: **تراجيـــديا** (Tragédie)[*]، **كوميديا** (Comédie)[**]، و اعتبــارا من القرن الثامن عشر(18) استخدمت كلمة **الدرامــا** (Drame) [***] للدلالة على النص مقابل **العرض** (Performance) أما كلمة مسرح فصارت تستخدم بمعنى شمولي للدلالة على المسرح كنوع و كعرض و كمكان>> [4]

---

[1] ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون بيروت،لبنان، ط1، 1997، ص: 422

[2] المرجع نفسه ، ص: 422

[3] المرجع نفسه، ص: 422

[*] التراجيديا (Tragédie)هي: محاكاة فعل جليل له عظم ما في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين و تتضمن الرحمة و الخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات كمسرحية(أوديب ملكا) لسوفكليس. ينظر: المرجع نفسه، ص: 122

[**] الكوميديا (Comédie) هي:محاكاة لأفعال الأدنياء تقوم بها شخصيات من منزلة وضيعة، و لكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإن المضحك ليس إلا قسما من القبيح. ينظر: المرجع نفسه، ص: 376

[***] الدراما(Drame) ظل تاريخ الدراما لفترة طويلة مرادفا لتاريخ المسرح من جهة و لمجموعة من الأنشطة التي تشترك معه في بعــض خصائصه و تشمل فنون السيرك و االإيماء، و من هنا يجيء استخدام مصطلحي " دراما و درامي" في سيلقات كثيرة ، فمباريات كرة القــدم و السباقات و الحوادث الكبرى كلها يأخذ طابعا دراميا لأنه يتضمن قوة الحدث و الانفعال اللذين يــشكلان أحــد المكونــات الأساســية للدراما.لكن الفرق بين هذه الأنشطة و الدراما بمعناها الدقيق يكمن في أن هذه الأنشطة حقيقية بينما تقوم الدراما على عنصر الخيال و هــذا يكشف عن عنصر أساسي في الدراما و هو التمثيل. ينظر: المرجع نفسه، ص:194

[4] المرجع نفسه، ص: 423 ــ424

أما في اللغة العربية، و نتيجة لعدم وجود المسرح بشكله المتكامل في حضارتنا تنوعت المصطلحات المستخدمة لتسمية هذا الفن- المسرح- الوافد مما يعكس نوعا من البحث و التساؤل لم يثبت إلا لاحقا عند "بطرس البستاني"[*]

الذي اهتم بتثبيت مصطلحات تدل على المسرح، إذ أورد في معجم (محيط المحيط) الذي صدر بين 1866-1869 كلمتي **مسرح و خشبة** و شرح معناهما بأنهما مكان الرقص و اللعب.

و نكاد نجزم أن الكلمة ملائمة لأنها مأخوذة من << فعل سرح عنه: فرج عنه>> [5] وبذلك تتضمن معنى التسلية و الاستمتاع، و هذا ما استدعى لاحقا استخدام كلمة **الفرجة**[*] للتعبير عن شكل العلاقة التي تتولد عن مشاهدة العروض المسرحية.

ولا بد هنا أن نذكر أن كلمة مسرح يمكن أن تكون مأخوذة من << فعل "سرح" وسرح هي: فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث منه السرحان و منه سارح و اسم المكان مسرح>>[6]. على ذلك فإن مسرح معناها: << المكان الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها فكرا و صوتا و حركة و شعورا مع فهم طبائعها وعلاقاتها و دوافعها أو محاولته ذلك عن طريق عنصر الخيال و فن التخييل، الذي يتملكه >>[7]. فكلمة مسرح هي على الإطلاق مكان جريان الأحداث، فنقول: مسرح الجريمة ومسرح الصبا للتعبير عن مكان ارتبط بذكريات الطفولة واللعب .

بينما نجد " مجدي وهبة" يقدم لنا تعريفين مختصرين لكلمة مسرح فيقول:

<< أ) – هو البناء الذي يحتوي على الممثل و خشبة المسرح، وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما يقصد

---

[*] "بطرس البستاني": (1819-1883)أديب لبناني من أعظم أركان النهضة و من رواد الصحافة الأولين، اشترك مع فانديك في ترجمة التوراة إلى العربية . أنشأ أربع صحف: " نفير سورية"، " الجنان"، " الجنة"، " الجنينة" .من آثاره " دائرة المعارف".ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 127

[5] المرجع نفسه ،ص: 329

[*] الفرجة (Spectacle)اسم لما يتفرج عليه من الغرائب، سميت كذلك لأن من شأنها تفريج الهموم، فالفرجة مرتبطة بما هو مرئي لذا تستقطب حيزين: حيز اللعب (Air de jeu)و حيز المتفرجين، و في هذا استبعاد لمفهوم النص المسرحي كأساس للعرض. ينظر:ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 36

[6] ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص: 329

[7] ينظر: أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين (الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف)، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط 2، 1993، ص: 28 ـ29

به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية.

ب) – الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر >>[8].

و عليه فإن كل معاني كلمة مسرح تجد في النهاية مدلولها في فكرة مشتركة و هي أن المسرح شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك "فن الكلام و فن الحركة" مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة في التأثير في المتفرج، ومع هذا فإنّنا نؤكد أن استنتاجنا اجتهاد يقبل النقاش ويحمل أكثر من تصور.

وثمة قضية أخرى لابدّ من التنبيه عليها قبل الدخول في الدراسة، وهي تتعلّق بأول من استخدم كلمة مسرح بالمعنى الحديث هو المصري "توفيق الحكيم"[*] الذي عرف المسرح الغربي عن قرب أما "طه حسين"[*] فقد استخدم تعبير **الأدب التمثيلي**، و المهمّ في ذلك كلّه أننا نُطلق في هذه الدراسة مصطلح المسرحية على النّص توحيداً للمصطلح في الدراسة.

1 ـ 1ـ 2 ـ المسرحية:

إذا ما بحثنا عن تعريف للمسرحية فإننا نجد أن << المسرحية نسخة من الحياة و مرآة للعادة و صورة تعكس الحقيقة (...) و حين يقول بومارشه إنه إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجري في هذه الدنيا، فإن الاهتمام الذي تثيره فينا لابد بالضرورة أن يكون و ثيق العلاقة بالطريقة التي ننظر بها إلى الحقيقة، فنحن نتحقق من أن " مرآة الواقع" لا تزال مثل بومارشه أعلى على خشبة المسرح>> [9].

و إذا كنا نأخذ بهذا الرأي في أدق تفسيراته فإن المسرحية تجسيد حقيقي لكل ما يحتويه العالم من ظواهر و مظاهر طبيعية و اجتماعية و حتى نفسية ، و معنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي إعطاءنا صورة طبق الأصل لمشهد

---

[8] مجدي وهبة و المهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ،(دط)،1979، ص: 195 -196

[*] "توفيق الحكيم" (1898-1987): أديب مصري من كبار كتاب العرب في العصر الحديث. قصصي و مسرحي و ناقد أدبي و فني. من مسرحياته:(أهل الكهف). ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص:223

[*] "طه حسين" (1889-1973): أديب و ناقد مصري في العصر الحديث، لقب بعميد الأدب العربي، درس في الأزهر و الجامعة الأهلية وفرنسا، تولى وزارة المعارف فأقر مجانية التعليم، من مؤلفاته:(ذكرى أبي العلاء)، (ابن خلدون)،(في الأدب الجاهلي)،(المعذبون في الأرض) .ينظر: المرجع نفسه، ص:358

[9] ألارديس نيكول: علم المسرحية، تر:دريني خشبة، ، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، (د ت)، ص: 26

الحياة و مقياس جمال المسرحية يكون في مدى مطابقتها للواقع.

إن مصدر هذا الاعتقاد الذي آمن به "بومارشه بيار دو Pierrede Beaumarchais "[*] و" إيميل زولا Zola Emile "[**] يعود إلى الإغريقي "شيشرونCicéron"[***] الذى كان يرى في المسرح صورة حقيقية ونسخة مطابقة لما يجري في الواقع من أحداث.

و لكن إلى أيّ حـــدّ يمكن لهذه المقولة أن تصدق؟ علما بأن العديد من النقاد المسرحيين لا يتفقون و هذه المقولة << و نحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يغرينا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جديرة بالثناء، إلا أن لحظة من التفكر فيها، قمينة بأن تكشف لنا عن زيفها، و بصرف النظر عما قد يخطر ببال الإنسان من أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق (...) تسجل الحياة -كما هي- فسرعان ما نتبين أن هذا النوع من المسرحية هو مـــن المستحيلات>>[10] إذ لا يمكن أن تشتهر مسرحية لأنها صورت ما هو موجود بصفة حقيقية في الواقع، فالجمهور - هذه القوة غير قابلة للتعويض و الطاقة التي يستحيل إغفالها أو تهميشها أثناء العرض المسرحي- لا يمكن أن يتمتع بمشهد اعتاد على مشاهدته في الواقع، إذ لابـــد من توفر ما يسمى **بالطاقة الإخبارية** (L'énergie informatrice) و هي الطاقة التي تتمثل في اختيار جوانب الفعل المثيرة و المركزة، و التي تستطيع أن توحي إليك بالمغزى العظيم المليء بالمعاني، و هذا ما عبر عنه "ماكس فريش" ، ردا على سؤال من سأله، ما المسرح ؟ << المسرح(...) ماذا أقول لك (...) لو أنني صـــورت اثنين يجلسان معا و يتناولان فنجانا من القهوة، إلى هنا ليس في الأمر شيء (...) أما إذا علمت أن في فنجـــان أحـــدهما جرعة من السم، هنا تولـــد الدراما ويوجد المسرح!>> [11]. ونقر بأن القائلين أن المسرحية صورة مطابقة للواقـــع ،

---

[*] "بومارشه بيار دو "Pierrede Beaumarchais"(1732-1799): كاتب فرنسي، له مسرحيات هزلية لاذعة النقـــد منـــها: (زواج فيغاروLe mariage de Figaro) و (حلاق إشبيليا Le Barbier de Seville) ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام ، ص:152

[**] " إيميل زولا Emile Zola "(1840-1902): مؤلف قصصي فرنسي. زعيم المدرسة الطبيعية الواقعية. تميـــز بنزعـــة اجتماعيـــة اشتراكية، اشتهر برواية تاريخية مسلسلة" آل روغون ماكار". ينظر: المرجع نفسه، ص:281

[***] "شيشرون Cicéron"(106-43ق م) أكبر خطيب و كاتب و مفكر عرفته روما. تعاطى السياسة. من مؤلفاته: (في الدولة)، (في الشيخوخة)،ينظر: المرجع نفسه، ص:341

[10] ألارديس نيكول: علم المسرحية، ص 28

[11]جلال العشري: ماكس فريش و مسرح المستقبل الحر، مجلة الفيصل، دار فيصل الثقافية، السعودية، آب(أوت)، 1984، السنة 8، ع89 ص 76

كان نتيجة سوء فهم ما قاله "* أرسطو طاليس Aristotle "[*] في أن المبدأ الأساس في الفن يقوم بصفة عامة على المحاكاة، و لقد حسم " كولردج صموئيل Samuel Coleridge "[**] المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ما هو أبلغ منها في هذا المجال على حد تعبير "ألارديس نيكول Alardis Nicol"، فقد قال " كولردج صموئيل Samuel Coleridge" في إحدى محاضراته: << المسرحية ليست نسخة من الطبيعة و إنما هي محاكاة لها>> [12] و واضح من كلمة " كولردج صموئيل Samuel Coleridge" هذه أنه لم يعد يخشى من استعمال كلمة محاكاة، و أنه فطن إلى الاستعمال السليم لها، فهي لم تعد عنده تحمل معنى التقليد الحرفي، و إنما تحمل معنى الخلق الفني<< و من ثم كان من أهم أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعدسة المركزة التي تستقبل شعاعا واحدا من أشعة الشمس و تجمعه ثم تجعل منه ضوءا، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا، فمجرد اقتباس قطاع من الحياة أو المجتمع لا يكفي، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة و تنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شيء. و إنما العبرة برفع هذه الحوادث الهامة إلى ذروة الإثارة والفن>>[13]، ذلك أن مشاهد الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ إلى ذروة الإثارة و الانفعال إلا بالفن، فالفن وحده هو الذي يجعل المشاهد الواقعية التي لا إلهام فيها مشاهد ملهمة.

و نخلص من هذا كله، إلى أن قدر المسرحية و مصيرها متعلق بيد الجمهور و هذا ما يجعلنا نتساءل عن العلاقة بين النص و العرض، أ هي علاقة مفارقات و اختلافات أم هي علاقة تشارك و اتحاد؟

1 ـ 2 ـ إشكالية ثنائية النص و العرض:

يمتاز العمل المسرحي عن غيره من الفنون الإبداعية، بخاصية تتمثل في هذه الثنائية ، أو بتعبير آخر اشتراك مبدعين اثنين في إنتاج ما نسميه: النص المسرحي أي نص المؤلف و العرض أي نص المخرج، "فالعلاقة بين النص والعرض هي

---

[*] " أرسطو طاليس Aristotle"(384-322 ق م): فيلسوف يوناني ، ولد بـ " ستراجير Stragire أطلقت على مجموعة كتبه " الأورجانون" و الكلمة إغريقية الأصل، أصبحت في اللغتين الإنجليزية و الفرنسية معناها " الأداة أو الوسيلة" و قد اعتبرت مؤلفاته وسيلة للمعرفة و التفكير المنطقي. ينظر:حمد لخضر زبادية: من أعلام النقد العربي الحديث و المعاصر(دراسة في المنهج)، لأعمال الطباعة و النشر و الحاسوب و الخدمات المكتبية، الجزائر، (دط) ، (دت)،ص: 15

[**] "كولردج صموئيل Samuel Coleridg" (1771-1834): شاعر إنجليزي و هو صاحب (Ballades Lyriques) التي تعتبر العمل الأول المؤسس للمذهب الرومنطقي في الأدب. له" القصائد الغنائية" ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص:476

[12] أرسطو:فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 1999،ص: 18

[13] محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (دت)،ص:21

علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل" هذه المقولة، حوت على جانب هام من الصواب لأن الاستكشاف بالعقـــل كما سمّاه " كونستانتين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski"[*] تحليلي، والاستكشاف بالفعـــل تطبيقـــي أي ممارسة على أرض الواقع.

1ــ 2 ــ 1ــ خصائص النص و العرض:

أ) - إن النص الأدبي وجود تاريخي بينما لا يملك العرض مثل هذا الوجود خارج حدود تحققه.

ب) - النص مدونة كتابية مستقرة في حين نجد العرض عمل غير تدويني إنه نظام متحرك عابر و زائل بانتـــهاء مدة العرض

ج)- يمتاز النص بثبات أبعاده ، لكن العرض متغير الأبعاد و مختلف باختلاف الفترة الزمانية

د) - النص مسرحه الخيال والخيال- كما نعلم- فضاء مطلق يحتمل الكثير من الافتراض بينمـــا يكـــون مجـــال الافتراض في العرض محددا بمسرح الواقع.

فهذه المفارقات أشارت إليها "آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld"[**] قائلة:<< المسرح هو فن المـــــارقة>> [14] و تطرق إليها "دومينيك مانجينو Dominique Maingueneau"و لكن بطريقة أخرى، فهو لم يتحدث عن المفارقة، بل تحدث عن << عدم الاستقرارية في الخطاب المسرحي و كذا في طبيعته الكلاميـــة>> [15].

و تأثير ذلك ينعكس على القارئ من جهة مقابلته للمتفرج. إن القارئ يستقبل الخطاب بطريقة غير تتابعيـــة، فنجده يقرأ في أي زمان ومكان يشاء، وفي اللحظة التي يرغب، وقد يقرأ دفعة واحدة أو على دفعات متقاربة أو متباعدة حسب ما يسمح به الوقت. ثم قد يضطر إلى العودة إلى ما قبل الفقرة التي قرأها، أو يعيد الفقرة من جديد، أو يقارن بين

(*) "كونستانتين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski "(1863-1948) مسرحي روسي أســس في موســكو 1898 (مسرح الفــن) طرح منهجا متكاملا في إعداد الممثل سجله في كتاباته و يدور حول محاور ثلاثة: إعداد الممثل، بناء الشخصية، إعداد الدور. ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص:9- 49

(**) "آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld ": باحثة فرنسية معاصرة ، اعتبرت المسرح وسيطا Medium أكدت علـــى خـــصوصية التواصل في المسرح في كتابيها(قراءة المسرح) ، (مدرسة المتفرج) .ينظر: المرجع نفسه،ص:151

(14) Anne Ubersfeld: lire le théâtre, 2eme éd., Sociales, Paris, 1981.,p 50
(آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح)

(15) Dominique Maingueneau : pragmatique pour le discours littéraire, éd., Bordas, Paris, 1990, P143
(دومينيك مانجينو: تداولية الخطاب الأدبي)

الفقرات تكتمل الصورة في ذهنه. أما المتفرج فيأتيه الخطاب متسلسلا و متتابعا في زمن محدد و على دفعة واحدة وفي حال مواجهة غير سكونيّة حيث يجد العرض=المخرج نفسه في حالة تخاطب لا خطاب كما في النص.

و من الناحية المادية نلاحظ انعدام التكافؤ بين النص المسرحي و عرضه. فالجزء الأكبر من المسرحيات المكتوبة لم يسعفها الحظ في الظهور على الخشبة، و بالتالي << ظلت كفة النص راجحة على حساب العرض الذي لم يكن يعتبر سوى ترجمة حرفية للنص>>[16]. تحتاج نقطة "حرفية الترجمة النصية" المشار إليها إلى وقفة يعكسها هذا الاستفسار هل الأفضلية للنص أم للعرض؟

1 ــ 2 ــ 2 ــ المفاضلة بين النص و العرض:

كثرت الآراء بهذا الصدد فالقائلون بأولوية النص المسرحي يرونه متكافئ دلاليا مع نص العرض. و أن الشكل المتغير هو "التعبير، النبرات، الأصوات".

و هذا الرأي يعتبر في رأينا وهما و السبب في ذلك هو أن العلامات الخطية بمجرد تحولها إلى علامات سمعية- بصرية- تحدث على النص مجموعة من متغيرات من جانب الإدراك الدلالي.

إذ يكون فهمنا كقراء للنص مغايرا و ليس مخالفا لفهمنا له كمتفرجين و ينجز عن ذلك تعدد القراءات لنفس الخطاب يقول" جلال زياد": << و أخيرا يأتي نص العرض، حين تنتقل العلامات اللغوية إلى علامات سمعية – بصرية، و تدخل على نص المسرح متغيرات جديدة مع مساهمة الممثلين و **الدراماتورج** (Dramaturge)[*] و مصمم الديكور (Décor)[*] و مصمم الإضاءة واللحن(...) فتتشكل علامات جديدة و مدلولات خاصة بعناصر العرض>> [17].

و بما أن الشاهد يثبت المعلومة و يدعم الرأي فسنورد رأي "أرسطو" الذي كان لصالح النص حين قال: << و مع أن المشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء جميعا عن الفن؛ إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل

---

[16] جلال زيـــاد: المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 1992، ص47

[*] الدراماتورج (Dramaturge):كلمة يونانية Dramaturgos التي تتألف من Dramato= العمل المسرحي و ergos= الصانع أو العامل. أي أن الكلمة بمعنى التأليف كصنعة. و من مهمات الدراماتورج : دخوله في صلب العملية الإخراجية بترجمة النص أو إعادة ترجمته لعرض معين أو نقله من اللغة الأدبية إلى اللغة المحكية، و إعداد النص أو توليفه، و تقديم قراءة محددة له . ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص:204

[**] الديكور (Décor): تسمية تشمل اللوحات المرسومة و العناصر المشيدة و كل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية التي تعطي للخشبة شكلا معينا خلال العرض و يحدد مكان و زمان الحدث، و هو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام(Illusion).
ينظر: المرجع السابق،ص: 214

[17] جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح، ص49

و لا ممثلين. ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر>> [18].

و ما يلاحظ أن قارئ النص لن تفوته أية علامة، لأن فهمه يرتبط بفك رموز كل علامة من العلامات، أما المتفرج فيجد نفسه أمام وابل من العلامات السمعية – البصرية، و هذا يجعله يتغاضى عن العديد من العلامات اللغوية، و لعل المخرج المسرحي والممثل- أحيانا- يتواطآن في إخفاء بعض العلامات اللغوية لأسباب قد تكون سياسية أو أخلاقية، لذا نجد العديد من المخرجين يحاولون قدر الإمكان الإبقاء على النص الأصلي، بل كان منهم من يطالب بإخراج هذه المسرحيات بنفسه، خوفا من تدخلات المخرجين فيما يريد توصيله. فالعرض في مفهوم هؤلاء إذا هو الإعراب الأمين عن حرفية النص.

مما جعل بعضهم يثور على هذا الموقف، إذ ليس من مهام العرض أن يركب موجة النص لتوصله إلى شاطئ الأمان وبر السلامة بحيث يجعل سائر لغات العرض- على الصعيد الأفقي والعمودي- لغات صماء بكماء، وبالتالي تعطيلها وشلّ حركتها.

إذا كان هذا رأي أصحاب نظرية أولوية النص الدرامي المكتوب أو بتعبير آخر من يناصر النص على العرض، فالطرف المقابل المدافع على العرض، يرى أن العرض هو كل شيء. لأن المخرج كما يرى " كونستانتين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski" ينظر إلى العرض من الفضاء ويدمج فضاء النص بفضاء العرض. فالمخرج يَنْتَشل النص من رفوف المكتبات ليحيلَه أمام النّظارة لوحة فنيّة مفعمة بالحيويّة والحركة لأن كل شيء صامت بالنسبة للمخرج يجب أن يكون ناطقاً من حيث الدّلالة ولا ساكت عنده إلاّ في حالتَيْ الفناء والعدم.

فالنص لا يبلغ غاية منتهاه إلاّ في إطار العرض ولا يتجلى في أبهى حلله إلاّ على خشبة المسرح ومهما سما النص- الذي يعتمد على الحوار- بأجنحة العبارة فلن يطال سماء العرض المعتمد على لغات متعددة معقّدة تحوّل سائر العلاقات في النص إلى نظام سيميائي طافح بالدّلالات لجعل المقروء مسموعاً ومرئياً من خلال الصوت والصورة يقول " غروتوفسكي جيرزي Jersy Grotowski" [*]: "إنه لكي نبتكر في المسرح علينا أن نتخطى ما وراء الأدب".

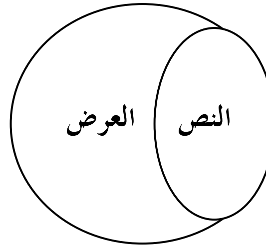
---

[18] أرسطو: فن الشعر،ص 51- 52

[*] غروتوفسكي جيرزي Jersy Grotowski (1933-) بولوني ، بلورة فكرة المسرح الاحتفالي الطقسي فطالب الممثل باكتشاف داخله و ذاته للانتقال مما هو معروف إلى ما هو مجهول من خلال ما أسماه الطقس الروحاني ذو الطابع الصوفي. ينظر:ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي،ص: 5

و كل من ذهب هذا المذهب حاول ترك التعامل مع النص المكتوب و اعتبار العرض هو الاحتفاليـــة المنتجـــة حيويا على الركح بين الممثل و المتفرج. و هذا ما أشار إليه المسرحي " آرتورأداموف Arthur Adamov"(*) عنـــدما قال: << إن المسرح الذي أريده هو المسرح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعرض (...) إن ما أريده من المـــسرح و مـــا أحاول أن أقدمه في مسرحياتي هو هذا المضمون الخفي الذي يجب أن يتطابق حرفيا و جسديا مع المـــضمون الـــواقعي. فالمسرح الحي هوالمسرح الذي ينطلق خارج قوانين اللغة وقوالبها الجاهزة>>(19)

و هو نفس القول و المعنى الذي أراده " برتولت بريخت Bertolt Brecht" (*) عندما شدد على أن المسرحية غير جديرة بهذا الاسم و غير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على خشبة المسرح. الأمر الذي جعل البعض يرى بأن النص جزء من العرض و يتمثل في الشكل التالي:



و يمكن لخانة النص أن تتقلص إلى أصغر من ذلك إن لم نقل تحذف تماما على رأي "أنطونان آرتو Arthaud Antonin" (**)

لكن ما نود تأكيده هو استحالة فصل النص المكتوب/ اللغوي عن سياقه المسرحي/ العرض على اعتبار المسرح نصا دراميا بالدرجة الأولى يتم تحقيقه و قراءته ضمن إطار احتفالي.

(*) أداموف آرتورArthur Adamov(1908-1970) كاتب مسرحي فرنسي له مسرحية:(الأستاذ تاران) ينظر:المرجـــع نفـــسه: ص45-271

(19) أحمد حكاني: سيميولوجيا النص المسرحي، مجلة اللغة و الأدب، الصادرة عن معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، الجزائر، ديسمبر(كانون الأول)، 1999، ع 14، ص: 233-234

(*) "بريخت برتولت Brecht Bertolt " (1898-1956) كاتب مسرحي ألماني من زعماء التعبيرية في المـــسرح الألمـــاني. صـــاحب (مدرسة الابتعادية) و هي نظرية ترى أن المسرح وسيلة للتعليم لا للتسلية.ينظر:كرم البستاني، و بولس مـــوترد، و عـــادل أنبوبـــا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص: 119-120

(**) أنطونان آرتو Antonin Arthaud (1896-1948): من دعاة العودة إلى الطقوس و إلى خلق المسرح الاحتفالي الطقـــسي ، فابتدع له تعبير مسرح القسوة و صاغه بشكل نظري في كتابه " المسرح و قرينه" ،فقام بنسف النص نهائيا، و بإعطاء الأهمية للممثل في تحقيق العرض المسرحي، أثر على الحركات المسرحية اللاحقة منها أعمال فرقة الليفنغ Living Theatre الأمريكية.ينظر:ماري إلياس و حنـــان قصاب: المعجم المسرحي،ص:5-10-446

إذا العملية **المسرحية** (Théâtralité) عبارة عن كوكبة من **الرموز** (Codes) التي تخرق المفهـــوم التقليـــدي لمصطلح النص، مفهوم قائم على جملة من الإيماءات بحيث تدفع المتفرج للبحث في ظلالها و أبعادهـــا و قراءتهـــا قـــراءة موضوعية خارج دائرة إرهاب النص و العرض معا.

هذا الرأي تبنته "آن أوبرسفيلد **Anne Ubersfeld**" في قولها<< من الصعب جدا أن نتصور عرضـــا دون نص.... فمسرحية (فعل دون كلام) " صمويل بيكت **Samuel Beckett** "[*] قامت على شعرية نصية مهمـــة مـــن خلال الإشارات الركحية التي كانت قاعدة عرض هذه المسرحية ..و غياب الكلام هو أثـــر لحـــضور كـــلام ســـابق داخلي>> [20] معنى هذا كله ، أن العرض ينطوي على نص محايث لا يمكن مجاوزته، و أن النص بدوره عرض ينتظـــر حضور الجمهور حتى يتحقق. وإذا افتقد شرط التداخل هذا فقد كل من النص و العرض ما يجعلهما شكلين مـــسرحيين متميزين.

هكذا تؤكد "آن أوبرسفيلد **Anne Ubersfeld**" مرة أخرى << و بالمعنى الواسع للكلمة يوجد العرض قبلا في النص(...) فلا يمكن للكاتب أن يكتب نصا انطلاقا من معطيات مسرحية موجـــودة قـــبلا، "شكـــسبير ويليـــام Shakespeare William" [*] كان يكتب داخل المجموعة التي يشتغل معها، و"جان باتيـــست بـــوكلان مـــوليير Jean Baptiste Poquelin Molière " [**] كان يعرف مـــن يـــستطيع القيـــام بهـــذا الـــدور أو ذاك وســـط مجموعته>>[21].

---

[*] "صمويل بيكت Samuel Beckett":(1906-1989) أديب إيرلندي استوطن في فرنسا. كتب بالإنجليزية ثم بالفرنسية له روايات و مسرحيات تنم عن الخيبة و اليأس من لا معقولية الوجود الإنساني. من مسرحياته" بانتظار جودو" نال جائزة نوبل 1969 ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 162

[20] Anne Ubersfled:.lire le theàtre..P.13

[*] "شكسبير ويليام Shakespeare William":(1564-1616): شاعر مسرحي إنجليزي ، امتاز بتحليلـــه عواطـــف القلـــب البشري، من مسرحياته:(هملت)، (عطيل)، (تاجر البندقية)، ترجم "خليل مطران" بعضا منها إلى العربية شعرا. ينظر:كرم البـــستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام ، ص:334

[**] "موليير جان باتيست بوكلان Jean Baptiste Poquelin Molière":(1622-1673) كاتب فرنسي ، من رواد الواقعية المسرحية ، أسس مسرح الوقائع ، لكن المسرح لم يلق نجاحا، اشتهر بنقده الاجتماعي و الأخلاقي بأسلوب هزلي ساخر من مـــسرحياته: ط البخيل"، " الثري النبيل" ، " المريض المزعوم" و هي المسرحية التي مات بعد عرضها فجأة.ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب،ج2، ص: 842

[21] Anne Ubersfled:.Lire le theàtre ,p:14

بناء على هذه الحقائق، لا يمكن فصل النص عن العرض و العرض عن النص، بل يمكن الحديث عن علامـــات **"سيميائية"** مميزة لكل واحد منها، لأن علامات النص تجريدية وعلامات العرض واقعية، و كل من علامات النص والعرض تعرف تقاطعا عبر وظيفة **تناصية** مرجعها النص الأصلي: التاريخ و المجتمع، و هي تفيد ما أطلقت عليه "جوليا كريستيفا Julia Kristeva بخاصية << **الإيديولوجيم** (Idéologème) >> [22].

إن العلاقة- إذا- بين النص و العرض علاقة اتحاد و تشارك و ما يشركهما زمن المتخيل، فالمتخيل في النص زمن العرض هو نفسه المتخيل في النص.

و من ثمة نعتبر الجنس المسرحي جنسا مركبا أو ذلك النص المركب الذي يشهد موتا مستمرا و ميلادا مستمرا في آن. يموت باستمرار لما ينتهي العرض، و يولد من جديد حينما يستقطبه النص ليولد و ليموت من جديد، و هكذا إلى ما لا نهاية، حياة و موت وحياة... و لربما من أجل هذا رأى "بريخت برتولت Brecht Bertolt" أن المؤلف و المخرج منفذان لعمل واحد إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن يتقيد المخرج بإبداع المؤلف إلى حد الإتباع، كما لا يحق للمخرج أن يطال بتبديلاته جوهر النص لأن ذلك نفي لموجود أسبق منه في الوجود ألا و هو النص. ومن هنا يجدر بنا أن نطرح هذا السؤال: هل هناك عرض مسرحي قبل وجود نص مسرحي؟

1 ــ 2 ــ 3 ــ الأسبقية للنص أم للعرض:

المخرج[*] لا يبـــدأ – أبـــدا في حدود ما نعلم- من فـــراغ؛ نعني أنـــه يبدأ من نص مسرحي،<< فالنص – في إيماني- هو سيد المسرح بلا منازع >> [23]، لأن المسرحية أينما وجدت و حيثما حلت تبقى معتمدة على الفكرة التي يريد المؤلف إيصالها، و على اللغة التي يبدعها لإيصال هذه الفكرة و على تصويره للمواقف و الشخصيات في الفعل الدرامي.

و دون النص الذي يحمل القيم الفكرية و الفنية، لا يمكن أن تقوم للمسرح قائمة، فالمسرحية قبل أن تنجز على الخشبة كانت فكرة في ذهن الكاتب، ثم تظهر للوجود في أحضان اللغة، و ليس بخاف على أحد أن كل المسرحيات التي

---

[22] Julia Kristeva. Le texte du roman. éd., Mouton, 1979,p:673

[*] المخرج: مصطلح حديث ظهر بعد تحول الإخراج إلى فن مستقل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (1873)ن و تطلـــق تـــسمية المخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات و عن صياغة العرض تماما مثل الكاتب بالنسبة للنص. ماري إلياس و حنان قـــصاب: المعجـــم المسرحي،ص:418

[23] سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، هـــــلا للنشر و التوزيع ، الجيزة مصر، ط1 ، 2006 ، ص4

أهملت اللغة و جمالياتها و إيقاعاتها و ارتبطت بالخشبة ماتت و اندثرت << المسرحية بدون الإيقاع و الاتزان قمينة بأن تموت>> [24]. و لذلك ليس عجيبا أن نسمع المخرج "أنطونان آرتو Antonin Arthaud" يصيح فينا<< شـــيء واحد لا يقهر، شيء واحد يبدو حقيقيا: النص، النص بوصفه حقيقة مميزة توجد في حد ذاتها و تكتفي بذاتها>>[25]

من هنا نجد أن ما بقي خالدا من الكم الهائل من المسرحيات هي تلك التي وقف وراء نصوصها أدباء على سبيل المثال –لا الحصر– " سوفوكليس Sophoklès " [*]، "شكسبير ويليام Shakespeare William"، " جـــان بـــول سارترJean Paul Sartre " [**]، " بريخت برتولت Brecht Bertolt " ، "أحمد شوقي" [***]، "عزيز أباظة" [****]، "توفيق الحكيم"، فحققت النجاح على رفوف المكتبات قبل أن تحققه على الخشبة.

يأتي تركيزنا على النص المسرحي، و الإلحاح على وجوده، مما رأيناه من نصوص تؤلف أثناء العرض مـــن دون المرور **بالشكل المكتوب** [*****] في أواسط الخمسينات عندما بدأ المسرح يزدهر في الوطن العربي، حيث تتفق مجموعة من الممثلين على موضوع ما، كل يخترع من عنده حوارا و الممثل الآخر يجيب عليه، ثم يقدم العرض بحوار أقل ما يمكن أن يقال عليه غير متجانس، لأن كثيرا ما تخفق هذه العروض و ينقلب السحر على الساحر.

و الملاحظ –إذا– على هذه التجربة أن العرض لا يقدم إلا بعد أن يتبلور أمام الممثلين نص يتفق على صـــياغته النهائية. ألا يعد هذا دليل آخر على وجوب وجود النص قبل العرض؟ << ومن ثم، فلا عرض مسرحيا بلا نص، و لو

---

(24) روجرم بسفيلد: فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر ، 1964 ، ص 225

(25) سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1976، ص 146

(*) " سوفوكليس Sophoklès"(496-405ق م): شاعر و مسرحي يوناني من مآسيه: (أنتيجونا)، (أوديب الملك) ، (إليكتـــرا) ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص315.

(**) "جـــان بـــول سارتـــر Jean Paul Sartre" (1905-1980): فيلسوف و ناقد و كاتب فرنسي تأثر بظواهرية هوســـرل و هايدجر من رواد الوجودية المتشائمة، ثم انحاز إلى بعض مبادئ ماركس ومن مسرحياته: (طرق الحرية)، (الكائن و العدم) ، (الذباب) رفض جائزة نوبل 1964.ينظر: المرجع نفسه،ص285.

(***) " أحمد شوقي" (1868-1932): من أشهر شعراء مصر و العوطن العربي لقب بأمير الشعراء، درس الحقوق في فرنـــسا رحـــل إلى إنجلترا و إسبانيا و الجزائر. له ديوان (الشوقيات) و من مسرحياته: (مصرع كليوباترا) ، (مجنون ليلى) ينظر: المرجع نفسه،ص:338.

(****) "عزيز أباظة": (1899-1973): شاعر مصري، له شعر غنائي(أنات حائرة) و مسرحيات شعرية تاريخية منها: (شجرة الـــدر)، (قيس و لبنى). ينظر: المرجع نفسه، ص:1

(*****) لقد سبق تجربة العرب تجربة (الكوميديا ديللارته Commedia dell'arte)الإيطالية التي نشأت منذ القرن السادس عشر، تقوم على فن الارتجال أي بتقديم المشاهد دون الاستناد إلى نص مكتوب بل محكي. ينظر: ماري إلياس و حنـــان قـــصاب: المعجـــم المـــسرحي، ص:389

كان نصا مرتجلا، يصمم هيكله الأساسي قبل بداية العرض، و من ثم، أيضا، نضع أيدينا على أهمية الكلمة في النص المسرحي>>[26]

لكن هذه الحالة بقيت – في أحسن أحوالها– في حدود الظاهرة، ظاهرة تحمل بذور فنائها في جوفها؛ لأن المسرح الذي يعتمد على تقنيات متطورة بدون نصوص مسرحية، سيظل يمشي على ساق واحدة، و لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يدوم، و يترسخ في الذاكرة البشرية حتى لو ادعى البعض من دعاة التقنية المسرحية بأن التقدم في صناعة الأجهزة السمعية البصرية كفيل بإعطاء المسرحية انتشارها و شعبيتها و استمرارها من خلال التلفزيون و الفيديو، لكن هذه الأجهزة مهما تبلغ من تطورها، فأنها ستظل عرضة للتلف بعد مدة زمنية محدودة.

إضافة إلى ذلك: هناك مسرحيات تعرض على الخشبة و لا تنقل إلى التلفزيون و الفيديو، إما لضعف الإمكانيات المادية، و إما تمنع من التصوير من طرف الرقابة كما يحدث في بعض البلدان العربية.

إلاّ أن تأكيدنا على ضرورة النص لا يفرض علينا أن نَبْخَسَ العرض حقه. لأن العرض محاولة إعادةِ خلقٍ **للمخلوق الأول = النص** لإلْباسه حلّةً زاهية لا تستطيع أن تلبسها إيّاه لغة الحوار فقط.

بعد كل ما تمّ عرضه، يحق لنا أن نعرف فيما إذا كان النص المسرحي نصٌّ أدبيّ فقط، أم أنه نصٌّ أدبيّ و فنيّ في آن معاً؟

1 – 2 – 4 – النص المسرحي أدب أم فـنّ:

يُنْظر إلى النص المسرحي –رسمياً– على أنه نص أدبي– قبل أي شيء آخر– يختلف عن سائر الفنون الأدبية–حتى عن توأمه القصة– بميزة **الحـــوار**(*) من أوله إلى آخره، هذه الحوارية من شأنها وضع القارئ أثناء قراءته للنص في حالة تمثيل صامت من دون أن يشعر حيث مَسْرَح– من خلال قراءته أسماء الممثلين– النص بخياله المَعْمَليّ قبل أن يسمع بفكرة **المسرح المعملي** (**) التي طرحها " غروتوفسكي جيرزي Jersy Grotowski" ، فكثير من الظواهر ندركها جميعا بعفويّة قبل قوْنَنَتِها وقَوْلَبَتِها في مصطلحات.

---

[26] عصام بهي: اللغة في المسرح النثري، مجلة فصول (النقد الأدبي)،، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1984، مج 5، ع 1،ص: 153

(*) قد نجد الوصف في بعض النصوص المونودراما بوصفها قصة مسرحية يضطر ممثلها الواحد لسرد بعض ما لم يره المتفرج من أمكنة و أحداث

(**) المسرح المعملي أو المختبر المسرحي نوع من التجمع في إطار مغلق و خاص يأخذ العمل فيه طابع التجريب دون أن يؤدي بالضرورة إلى عرض مسرحي . ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 119

صحيح أن هناك ما يسمى " **المسرح المقروء** (Théâtre dans un fauteuil) [*] ولكننا عند قراءتنا لهذه النصوص نقرؤها بخيال مسرحي ولو كان هذا الخيال خيالاً مسرحياً متواضعاً مقارنة بخيال المخرج.

فمن منا لا يتذكر النصوص المسرحية التي قرأناها في المرحلة الثانوية كمسرحية (أغنية الموت) "لتوفيق الحكيم" و (مصرع كليوباترا) و (مجنون ليلى) "لأحمد شوقي" فقد قرأناها بخيال مسرحي كلٌّ حسب إمكاناته الفنية ثم تابعنا بعد ذلك قراءاتنا المسرحية وبخاصة في المرحلة الجامعية، وكنّا لا نقرأ مسرحية إلا وتخيّلناها ممثّلة على المسرح من خلال مَسْرَحتنا للحوار، حيث يفرض علينا النص المسرحي ذلك.

ولو أعدنا الآن ما قرآناه سابقاً لقرأناه بوعي مسرحي أوسع رؤيةً لاتّساع مساحة وعينا وخيالنا المسرحي خاصة و بعد -كل تواضع- تخصصنا في مجال المسرح.

هذا الإخراج الذهني - و إن تم بغير وعي- هو الذي يجعلنا نستمتع بقراءة النص المسرحي، و هو الذي يمكننا من تقديره تقديرا صحيحا. و في اعتقادنا أن الناقد المسرحي و لو كان أكاديميا ! يفعل هذا تماما، و هو واع أو غير واع، و حين يتحدث عن القيمة الأدبية لعمل مسرحي يؤثر في حكمه، و في قراءته أصلا، هذا الجانب الفني المرتبط عضويا بهذا الجنس الأدبي الخاص.

و لهذا يمكننا القول: إن كمال استمتاع القارئ أو قدرة الناقد على تقويم عمل مسرحي مكتوب يتوقف على قدر دربته على تلقي الأعمال المسرحية في المكان الذي ترتبط به - نعني منصة العرض- و تأثير هذه الدربة على خياله.

إن هذا الجدل يأخذ في الحسبان عوامل عدة لابد من الوقوف عندها قبل اتخاذ موقف من هذه القضية و أهمها:

أ) ـ الكاتب المسرحي - أيا كان هدفه أو اتجاهه الفني- فحينما يكتب فإنه يكتب لمنصة التمثيل؛ يكتب عملا

[*] المسرح المقروء (Théâtre dans un fauteuil) : تعبير يدل على مسرحيات كتبت في الأساس لكي تقرأ و ليس بهدف العرض، و أول من أطلق التسمية الكاتب المسرحي الفرنسي" ألفريد دو موسيه A Musset" (1810-1857)الذي وصف مسرحياته بأنها عرض يراه الجالس في أريكته. و الكثير من المسرحيات الرومنسية تصنف ضمن المسرح المقروء. و بالمقابل ظهر في القرن 20 توجه لمسرحيات تطرح مفاهيم فلسفية تجعلها أصلح للقراءة منها للعرض، كمسرحية (جلسة سرية) "لجان بول سارتر" و (أهل الكهف)"لتوفيق الحكيم" أطلق عليها اسم(المسرح الذهني) فيقول: << إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن و أجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز>> ينظر: المرجع السابق، ص: 453-454

حيـًّا يتصوره دائما وشخوصه تتحرك، و جمله يتبادلها ممثلون، في حيز مكاني معين، بل يتصور علـى سـبيل إضـاءته وديكوره إنه يكتب عملا أدبيا حقا، لكنه- أيضا- لا يكتبه و كأنه يكتب – مثلا- قصة أو شعرا، بل يكتبـه نـصا مسرحيا، ولد ليعيش على منصة عرض مسرحي في الدرجة الأولى.

ألا يعني هذا الكلام أن النص المسرحي يخضع أثناء تأليفه لإخراج أوّليّ على يد المؤلف قبـل أن تطالـه يـد المخرج؟ و بالتالي لابد أن ينطبق هذا الكلام على القارئ رغم عدم تخصصّه في هذا المجال.

ب) – زعم بعض دارسي الأدب المسرحي بأن النص المسرحي الجيد ليس في حاجة إلى التجسيد على الخشبة، لأنه يمكن أن يكون مكتفيا بذاته كعمل في القراءة. فهو يتألف من حوار، وإرشادات مصورة للمكان و الزمان و الحركة، بل إن بعض النصوص الحديثة تسوق في مقدماتها أوصافا تفصيلية للحبكة، و الشخصيات، و قطع الديكور، كمـا هـو الحال بالنسبة لبعض مسرحيات " جورج برنار شو George Bernard Shaw "[*]. بالإضافة إلى هذا فإن القـارئ الحساس صاحب الخيال المطلق، قادر على تصور عالم النص المسرحي. و قد يتفوق بعالمه المتخيل هذا على صورة نفـس النص و هو معروض فوق الخشبة، و الذي قد يتعرض لإخراج سيئ يفقده تأثيره الحقيقي و يسلبه معناه الأصلي.

أما إجابتنا على هذا الزعم- الذي يبدو مقنعا- فهو أن النص المسرحي بالرغم من احتشاده بالتوضيحات، مـا زال في حاجة إلى عناصر التجسيد التي تجعل منه كائنا حيا له خصائص مسموعة و مرئية، و جو انفعالي عام تـشترك في صنعه مجموعة المشاهدين. كما أن القراء ليسوا على درجة عالية من القدرة على التخيل.

فالنص إذا ما أحكم إخراجه اكتسى أبعادا فنية جديدة، تؤكد معانيه و جوانبه الجمالية، مما لا يستطيع القارئ الوصول إليه مهما كانت مقدرة خياله. كما أن هذا القارئ يعجز بمفرده عن خلق الجو الانفعالي العام الذي لا يستشعره إلا و هو وسط الجماهير التي تتابع العرض المسرحي.

و هكذا فإن << نقل النص المسرحي من حيز الكتابة إلى الممثل شرط أساسي بل حيوي، فالمسرحيات تؤلف لتمثل لا لتقرأ، ولا حياة لمسرحية إلا بالتمثيل ومهما أوتيت المسرحية من قوة الإيحاء، ومهما أوتي قارئها من قوة التخيل

[*] "شو جورج برنار George Bernard Shaw" (1856-1950): روائي ومسرحي إيرلندي، تأثر بشيلي و كارل مـاركس. اشتهر بالتهكم و التشاؤم. له " رجل القدر" ، تلميذ الشيطان" و مؤلفات سيلسية منها: (استحالة الفوضى) نال جائزة نوبل 1925. ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص:337

والتشخيص فليس له غنى عن مشاهدة تمثيلها والشعور بالانفعال المتأتي عن ذلك>> [27] إنّ قيمة العمل المسرحي تكمن في عرضه، لا في حبسه بين دفتي كتاب.

إلا أن التركيز على أهمية العرض المسرحي لا يعني أن النقاد قد أهملوا قيمة النص المسرحي، فقد أكدوا أهميته كجنسٍ أدبي يأخذ مكانه إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى، وهو<< كعنصر أساس في الفن المسرحي أفاد في التوثيق التاريخي للمسرح، فخلود الفن المسرحي عبر أجيال متتالية يعود إلى هذا النص[28] وهذا النص بدوره لا يخلو من الإشارات إلى العناصر المكونة للعرض المسرحي.

و بما أننا ننظر إلى الأمور بقدر ما تحمل لا بالقدر الذي نريد لها أن تحمل نقول:

أن المسرح نص أدبي عندما يكون خطابا مقروءا، أما حين يتحول إلى الخشبة، بعد أن تمتد إليه يد المخرج، ليصبح نصا ممسرحا، فإنه يعامل معاملة العرض المسرحي.

والمسرح من هذا المنظور، ظاهرة ثقافية مركبة، يشارك في تكوينها عدة عناصر فنية، أهمها النص المسرحي الذي يشكل العمود الفقري لمجمل العناصر الأخرى، ولأنه كذلك، فهو يندرج تحت سلّم الأدب، كأي جنس أدبي، وتحت سلم الفن، باعتباره يدخل في نسيجه التمثيل، والموسيقى، والخشبة، والإضاءة، والملابس، والديكور.

و رغم كل هذا فالمسرح لا يحيا الحياة الصحيحة إلا بوجود الجمهور الذين من أجله كتب النص، و أخرج، و بنيت دور المسارح، بل إنه من غير الممكن أن تعرض مسرحية لذاتها بلا جمهور يرضى عنها أو يرفضها. و على هذا الأساس فالنص المسرحي نص أدبي وفني في آن معا.

2 ـ تأصيل المسرح: بحث في الجذور

2 ـ 1 ـ العرب و المسرح:

يمثل تاريخ المسرح العربي الحديث التاريخ الأكثر إشكالية بين تواريخ الأنواع الأدبية و الفنية الحديثة، و هذه الإشكالية منشأها أن المرء إذا أرجع البصر إلى الوراء ينقلب خاسئا لعدم وجود أدلة ملموسة[*] في التراث العربي

[27] الكيلاني، إبراهيم: الأوراق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 1972، ص:185

[28] ينظر: قلعه جي عبد الفتاح رواس: مسرح الريادة، الأهالي للطباع والنشر، دمشق، سوريا، (د ط)، 1988، ص:5

[*] مخطوط مسرحي أو كتاب أو دراسة حول المسرح أو نص مسرحي أو بناية مسرحية

-حتى إبان النهضة الحضارية في ظل بني العباس و في ديار الأندلس الزاهية- تؤكد وجود علاقة تربط العرب بالمسرح.

و الحقيقة أن قضية كهذه لا يمكننا البت فيها بتـــا نهائيا، و لا يمكننا الوصول إلى حل يقيني، لأن عدم وجـــود نص مسرحي في تراث الأدب العربي، لا يعني عدم وجود هذا الفن، وفي هذا الـــصدد ينبـــه "جـــان دوفينيـــو Jean Devineux" إلى خطإ الرأي القائل << بولادة المسرح العربي انطلاقا من الأشكال الغربية للمسرح، باعتبار أن الفـــن المسرحي هو ذلك الفن الذي يقوم على النص المكتوب وأن المسرحيات المدونة هي النموذج الوحيد للمسرح(...) و أن كل عمل له ما يميزه عن غيره فضلا عن تعدد الأنواع والأشكال المسرحية حتى في أوروبا>>.[29]

من هنا فإن "جان دوفينيو" يرفض هذا التصور الضيق لفنون المسرح، ويشير إلى النواحي الدراميـــة في بعـــض الأشكال الأدبية والفنية كالمقامة، والقصائد الدينية.

و لابـــد قبل الدخول في استعراض هذه الأشكال أن نتوقف عند آراء الدارسين حول هذه القضية التي تشعبت فيها الآراء، بين مؤيد و ناف، إذ انقسم الباحثون في علاقة العرب القدماء بالمسرح إلى فريقين: الأول يقول بمعرفة العرب للفن المسرحي، و الثاني يؤكد عدم المعرفة، و يضع بين أيدينا الأسباب التي حالت دون ذلك، و سنأتي على ذكر أهمها:

2 ــ 1ــ 1ــ أسباب غياب المسرح في الأدب العربي:

أ) ـ حياة الترحال والبداوة التي كان يعيشها المجتمع العربي، و هذا ما لا يتناسب مع الترف الحضاري، ونعـــني بذلك المسرح الذي << يفترض نوعا من الحياة الاجتماعية، ونوعاً من الاستقرار الحضاري، فالمسرح ليس إلا انعكاس حياة العصر، وهو مرتبط بكل ماله علاقة بهذه الحياة >> [30] ذلك أن بين المسرح و المدينة علاقة تفاعليـــة فالمـــسرح يرتبط بالمدينة ارتباطا شرطيا مما جعل الدارسون يعتبرون المسرح فن المدينة نظرا لثرائها بمختلف الظواهر، و غناها بأنواع الشخصيات، و أنماط السلوك، و غيرها مما يشكل المادة الخام التي تمكن المسرحي من أن يغرف منها، و ذلك عكس الريف و الصحراء التي تبدو فيها الحياة بسيطة خالية من كل المشاكل، فالريف أقرب إلى الشعر منه إلى المسرح. بالإضـــافة إلى ذلك فإن أماكن عرض المسرحيات لا يمكن أن تكون إلا في المدن حيث التجمعات البشرية و التعطش الثقافي، فالمسارح من أهم أشكال العمران التي ترفع القيمة الحضارية للمدن. و على هذا الأساس يرى "زكي طليمات" أن غياب المـــسرح

---

[29] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط 2، 1999، ص:65

[30] الأحمـــد سليمان الأحمـــد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأجيـــال، دمشـــق، سوريـــا، ط 1، 1973، ص:33

عند العرب يعود أساسا إلى غياب المدينة.

لكن هذا الطرح في اعتقادنا ينافي التاريخ و المنطق، فالعرب عرفوا الاستقرار في ظل الدولة الأموية و العباسية و أسسوا عدة مدن حضارية كبغداد ، ودمشق و غرناطة وقرطبة [*]و بلغت حركة العمران بها أرقى المراتب في الصنعة و الإتقان ما لم يبلغه العمران المعاصر و "قصر الحمراء" [**] شاهد على ما نقول.

ب) – الموانع الاجتماعية التي تحول دون مشاركة المرأة في التمثيل، في المجتمع العربي القديم، ولازال حتى الآن بالنسبة لشرائح كبيرة في المجتمع [31]، و عن هذه القضية يتحدث " باشتارزي محي الدين Maheiddine Bachetarzi " [*] في مذكراته عن الصعوبة التي واجهت المسرح الجزائري في بداياته إذ لم توجد سوى الممثلة اليهودية "ماري سوزان".

إلا أن التجربة العملية للمسرح العالمي تدحض هذه الحجة مباشرة، فعندما كانت الأعراف الدينية أو الاجتماعية تحرم ظهور المرأة على خشبة المسرح، كان الرجال يمثلون أدوار النساء. << وهكذا كان الحال في المسرح الإغريقي والروماني، و هكذا أيضا في المسرح الصيني حيث حاز الممثلون – رجال- و من بينهم الممثل " ماي لابن في النصف الأول من القرن العشرين على المجد و الشهرة لقيامهم بأدوار النساء.>> [32] كما نعرف إن الكثير من المسارح قد

---

[*] بغداد: عاصمة العراق، وكانت عاصمة الخلافة العباسية و تدعى مدينة السلام ، مركز الآداب و الفنون، اشتهرت بالعمران، اجتاحها المغول.

دمشق: عاصمة سورية ، و كانت عاصمة الخلافة الأموية، قاومت الصلبيين و خربها المغول. من أهم آثارها: الجامع الأموي و قبر "صلاح الدين".

غرناطة (Granada)مدينة في جنوب إسبانيا، من مدن الأندلس المشهورة بآثارها العمرانية، مركزا حضاريا و ثقافيا لامعا

قرطبة (Cordoba) مدينة إسبانية في الأندلس عاصمة الدولة الأموية أسسها عبد الرحمن الداخل من مراكز الحضارة و الثقافة الإسلامية ، من آثارها: الجامع ، و قصر الحمراء. ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 131-246-389-435

[**] قصر الحمراء: بلاط أمراء بني الأحمر في غرناطة بناه محمد بن الأحمر 635هـ/1238م تعتبر قاعاته و منها قاعة الأسود و النافورة تحفة و مثالا لجمال العمارة الإسلامية و سمو حضاراتها في الأندلس. ينظر: المرجع نفسه ،ص: 224-225

[31] انظر، الشلبي" آل" استفتاء واقع الأدب المسرحي في سوريا ، مجلة الموقف الأدبي، 1972، ع1، ص252

[*] "باشتارزي محي الدين Maheiddine Bachetarzi" :(1897- 1986) مؤلف و ممثل مسرحي، و لد بحي القصبة بالجزائر العاصمة، تعلم القرآن، ثم الغناء الأندلسي على يد اليهودي " إدمون يافيل " رئيس جمعية المطربية التي بدأ فيها باشتارزي نشاطه المسرحي 1919 ليصبح مديرا لها، و في 1947 عين مديرا لفرقة المسرح العربي بقلعة الأوبرابالعاصمة. **ألف** و اقتبس مسرحيات منها: " الخداعين"، جهلاء مدعيين بالعلم". ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري(1926-1989) ، ص: 172

[32] بوتيتسيفا، تمارا ألكساندر وفنا :ألف عام وعام على المسرح العربي، تر. توفيق المؤذن، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1981،ص:20-21

نشأت بــــدون مـــساهمة المـــرأة مثـــل مـــسرح[*] **النــــو** (NooE) و **الكابــــوكي** (Kabuki) الياباني و **الكاتــاكالي** (Kathakali) الهندي هذا على الصعيد التاريخي، أما واقعيا فإن الكثير من الفرق تمارس نشاطها المسرحي دون وجود امرأة واحدة. و على هذا الأساس فإن هذا الطرح مردود على قائله "لويس غارديه Louis Gardet"[**]

ج) – جوهر المسرح هو الصراع، و هذا الصراع يتخذ أشكالا [***]، ارتكز عليها "محمد عزيـــزة " [****] في أبحاثه المعتمدة على قياس المسرح بالتراجيديا اليونانية التي تقوم على التفحص في كيان المسرح الذي يبرز في مجتمعٍ تكون هناك بوادر نزاع، في حين أن الإنسان في المجتمع الإسلامي لا يشكل إنسانا دراميا لأنه خاضع لله و مستسلم لمشيئته .

كيف ينبعث المسرح في مثل هذه الحضارة ؟ لكن هل يعني هذا أن لا صراع في الوجود إلا الصراع القائم بـين البشر والآلهة كما وجد في المسرح الإغريقي؟ فالإنسان لا تخلو ذاته من صراع بين مختلف الدوافع، والأفكــار والأمـاني و الوسائل التنفيذية لهذه القيم؟ فالإنسان مخلوق ذو نشاط فعّال، ولكن ضعيف في ميله وحبه للشهوات فيخـضع لهـا فيرتكب الخطايا، و سرعام ما يندم فيحاول عندئذ التقرب إلى الله ، وبين انسياق الإنسان لرغباته، ومحاولته للتقرب إلى الله يتولد الصراع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وجود بعض الفعاليات التي يمكن أن توجد فن المـسرح في الحـضارة العربية الإسلامية مثل ما حدث من خلافات سياسية و ما أعقبها من أحزاب متناحرة تحولت إلى فتن ولـدت صـراعا

---

[*] مســـرح : النـــو (NooE) يندرج في إطار الشعري الغنائي الياباني، و هو لتسلية النخبة و سمته الإبهار البصري من خداع و ألـــوان و أزياء، و فيه تناوب بين الغناء و الجوقة و بين الفعل و السرد و هي من العناصر التي تكسر الإيهام و تحقـــق التغريـــب، أمـــا الكابــــوكي (Kabuki) جزء من المسرح الشرقي التقليدي و هو غنائي يشمل الغناء و الرقص و يعتبر مسرحل شعبيا على النقيض من (النـــو) و لا يستخدم القناع، و إنما الماكياج، وهو يجمع بين الثنائيات المتعارضة، و الكاتـــاكالي (Kathakali) يعني الحكاية الممثلة. و هو نوع مـــن المسرح الراقص يجمع بين الديني و الشعبي. و هو يجمع بين الرقص و الغناء و الإيماء . ينظر: مـــاري إليـــاس و حنـــان قـــصاب: المعجـــم المسرحي،ص: 360-362-509

[**] "لويس غارديه": قـــسيس فرنسي مستشرق ، من العصر الحديث

[***] نظرية الصراعات الأربعة: المسرح الإغريقي قام على أربعة أشكال من الصراع:

ـــ الصراع العمودي: وهو ينجم عن تمرّد الفرد ضد النظام العلوي (إرادة الآلهة)، ويضرب مثالاً على ذلك بـــ "برمثيوس"،

– الصراع الأفقي: وهو ينجم عن تمرد الإنسان ضد قوانين المجتمع، ويضرب مثالاً على ذلك بـــ "أنتيغونا".

– الصراع الديناميكي: وهو ينجم عن رفض الإنسان لاستسلامه للمصير المقرر سلفاً (الفرس– اسخيلوس).

– الصراع الداخلي: وهو ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين، بحيث يصبح الإنسان الواحد هو البطل والبطـل المضاد، وهو الضحية والجلاّد معاً، ويضرب مثالاً على ذلك بـــ "أوديب– سوفوكليس".ينظر: محمد رشدي عبيد عقـــراوي: نحـــو أســـلمة المسرح، مجلة المشكاة، فصلية ثقافية تعنى بالأدب الإسلامي، وجدة، المغرب، 1997، ع26، ص: 7

[****] "محمد عزيزة التونسي" ألف كتاب (الاسلام والمسرح) الذي كان مصدراً للدراسات الاستشراقية، ومصدراً استقى منه أكثـــر النقـــاد العرب الذين تعرضوا لهذا الموضوع.

دراميا جسده شعراء الأحزاب السياسية.

نظن أن إجابتنا عن هذه الأسئلة ترفع الشبهات حول موقف الإسلام من الفن المسرحي.

د) - اعتبار اللغة العربية بأنها لغة بيان وفصاحة لا تصلح للمسرحية لفقدانها التوتر والتناقض والقلق والصراع، وأسهل ردّ على هذا الاتهام أدلة في نهضة الأجناس النثرية في مطلع عصر النهضة (مقالة ، خطابة ، ترجمة)، فغدت اللغة مرنة طيّعة على أيدي "أديب إسحق"(*)، و"جبران خليل جبران" (**)، ، و"محمود درويش" (***) وسواهم أمثلة على ذلك، فقد استطاعوا في بعض أعمالهم أن يرتفعوا إلى الخلق الفني، ولنا في بعض أعمال المسرحيين الكبار من أمثال "توفيق الحكيم" أدلة أخرى على قدرة اللغة العربية التي تلاءمت مع المقالة والخاطرة والرواية والشعر أن تتلاءم مع المسرح والمسرحية إذا كان المؤلف خلاّقا، و لنفرض أن اللغة العربية عاجزة فَلِمَ لا يُقدِّم هؤلاء حلولا ؟ بدل الاكتفاء بالنقد و التجريح.

أ) – سوء ترجمة كتاب (فنّ الشعر) "لأرسطو" في العصر العباسي الأول، فهذا "متى بن يونس" (****) عندما توقف عند مصطلح **التراجيديا** (Tragédie) و **الكوميديا** (Comédie) << كان يظن أن المآساة يقابلها المديح في شعر العرب، وأن المسرحية الهزلية يقابلها الهجاء، ولقد تابعه على خطئه هذا فلاسفة كبار مثل الكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن رشد(...)>> [33] و بسبب هذا الخطأ انصرف هؤلاء الفلاسفة عن ترجمة المسرح الإغريقي ظنا منهم أن ما عندهم من شعر يوازي ما عند الآخرين أو يماثله أو يتفوّق عليه، فتخلوا عن ترجمة الأعمال المسرحية الخالدة التي درسها "أرسطو" في كتابه، من أمثال (أوديب ملكا) و(الإلياذة) و(الأوديسة)، وكان على العرب أن ينتظروا إلى بداية النهضة لمعرفة هذا الفن الجديد القديم.

(*) " أديب إسحاق"(1856-1885): أديب لبناني، ولد في دمشق و توفي في بيروت، أقام في مصر و اشترك في الحركة الوطنية فأنشأ جريدة (مصر)، له روايات تمثيلية ألفها مع (سليم النقاش)، جمعت مختاراته من مقالاته في كتاب (الدرر). ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص: 44

(**) "جبران خليل جبران"(1883-1931) أديب لبناني شاعر، مفكر، مجدد، رئيس الرابطة القلمية في نيويورك ، بأرع في فن التصوير. من كتبه:(الأجنحة المتكسرة)، (العواصف) ، (النبي) بالإنجليزية. ينظر:المرجع نفسه،ص:197

(***) "محمود درويش": شاعر فلسطيني، ولد 1942 . ترك الأرض المحتلة و عاش في بيروت. له: مجموعات من الشعر الحر الثائر عبر فيها عن حنينه إلى وطنه المغتصب. ينظر:المرجع نفسه،ص: 243

(****) "متى بن يونس المنطقي أبو بشر": توفي 940هـ فيلسوف و طبيب نسطوري عاش في بغداد." أستاذ الفرابي" أول من نقل عن اليونانية كتاب (فن الشعر) و عن السريانية كتاب(البرهان) .ينظر: المرجع السابق،ص: 519

(33) الأحمد سليمان أحمد: دراسات في المسرح العربي المعاصر،ص:26

و هكذا نلحظ مما تقدم أن الأسباب التي عرضت في تفسير غياب المسرح عن الحضارة العربية الإسلامية هـي أسباب واهية باقية أسيرة التخمين و الافتراض، لأن ما من سبب إلا ووجدنا ما يدحضه على أرض الواقع، و النقاش ما زال قائما بين أخذ و رد، إلا أن أقوى تلك الأسباب على ما نعتقد هو سوء ترجمة (فن الشعر) "لأرسطو"، و تبدو لنا مشكلة الترجمة مع العرب مشكلة قديمة حديثة، و هذا ما لامسناه في الفصل الأول عند حديثنا عن ترجمة مصطلح **التناص** (Intertextualité).

فمن التعسف أن يبحث الدارس في الأسباب التي حالت دون تواجد هذا الفن، لأن مثل هذه الأطروحة قد افترضت لنفسها انطلاقة وهمية و وضعت أسئلة مزيفة ثم راحت تبحث عن هذا الغائب في الثقافة العربية الإسلامية واضعة في وعيها الموجود في الثقافة اليونانية أو الأوربية و وقعت في أسر الوهم أكثر عندما رأت في هذا الموجود النموذج المسرحي الذي بدون مشابه له يصير كل شيء هباء.

و هكذا يمكن أن نخلص إلى قلب المعادلة و وضع السؤال التالي:

هل ولد الفن المسرحي ولادة واحدة حتى يمكن أن يرجع الكل إلى نفس المصدر؟

هل كان لابد أن ينقل العرب المسرح الإغريقي؟

الإجابة عن هذه التساؤلات نجدها عند أصحاب الرأي الأول الذين يؤكدون- بمنتهى الوثوق- بأن فن المسرح موجود في كل مكان و منذ أقدم العصور ، ظهرت بدايته في الطقوس والاحتفالات الشعبية. و مع مرور الزمن تحولت إلى عروض مسرحية. و يعززون رأيهم بالإشارة إلى الأشكال الشعبية التي يزخر بها التراث العربي، و هي عديدة كالحكايات و الأناشيد الشعبية التي ظلت تصارع الزمن، و الواقع أن وجود الإرهاصات المسرحية في التراث العربي لا يؤكدها الباحثون العرب فحسب، بل يقرها بعض المستشرقين. و في هذا الصدد يرى "أ.ي.كريمسكي A.I. Krimsly ": << بأن الحكايات عوضت العربي عن العرض المسرحي، لأن الحكاية تحتوي على بعض عناصر المسرحية لأن المواقف فيها تتميز عادة بديناميكية الفعل و التشويق، أما الشخصيات فتتميز بالتحديد و الوضوح.>>[34] و هذا يعني أنه يكفي تواجد أحد

[34] بوتيتسيفا، تمارا ألكساندرو فنا :ألف عام وعام على المسرح العربي، ص: 67

العناصر المسرحية دون الأخرى، و من هنا نرى ضرورة تصحيح ما سجله التاريخ من أن أول عرضٍ مسرحي كان عـــام 1847م وهو تاريخ تقديم "مارون النقاش" (*) لمسرحية (البخيل) (**).

ومع أن دراستنا تقوم على المسرحية لا على المسرح، فإن ذلك لا يمنع من أن نستعرض أهمّ ما يراه أصـــحاب هذا الرأي من الأشكال الاحتفالية القابلة للتمسرح، أو لنقل ما أطلق عليه "علي عقلة عرسان" الظواهر المسرحية عنـــد العرب لأنها تمثل كيان الأمة و وضميرها، و هي كثيرة و لكن سنكتفي بالإشارة إلى أهمها على عجل.

2 ــ 1 ــ 2 ــ الظواهر المسرحية عند العرب:

أ) أسواق العرب في الجاهلية:

من أهمّ أسواق العرب في الجاهلية سوق عكاظ ، و السوق عبارة عن ملتقى فني ثقافي للإبداع الشعري العربي، << في سوق عكاظ رجال كثيرون و بعض النساء يتبارون و يحتكمون إلى شيخ كبير يعلوه الوقار، و تجلله المهابـــة في قبـــة حمراء ضربت لـــه و هو الشاعـــر النابغـــة الذبيـــاني(...)>>(35).

نستنتج من ذلك أن الشعوب العربية عرفت عملية الإلقـــاء بالمعنى المسرحي عـــن طريق الشعر ، حيث يعطي الشاعر للكلمة قيمتها و نبراتها و انفعالها النفسي الداخلي و الخارجي، حسب معانيها و أهدافها، مع التركيز على الحركة الجسمية و الفعل السردي بحالة باطنية نفسية، و من هنا يمكننا القول اعتبار شاعر سوق عكاظ ممثل ما يسمى الآن بمنولوج لشخص واحد لوجود المكان ، و الزمان، و النص، و المتفرجون.

(*) "مارون النقاش"(1817-1855): من رواد فن التمثيل العربي، ولد بصيدا بلبنان، عمل في التجارة، رحل إلى إيطاليا فأعجب بالتمثيل، و عاد إلى بيروت فترجم عن الفرنسية قصة (البخيل) لموليير، و أدخل فيها شعرا، ثم ألف (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشـــيد)، ينظـــر: حنـــا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)،،ص: 10

(**) يرى الناقد محمد يوسف نجم أن مارون النقاش لم يقتبس أو يعرب مسرحية (البخيل) لموليير بل هي من تأليفه حيث يقول: << زعـــم كثير من الباحثين أن مسرحية (البخيل) لمارون ، هي اقتباس أو ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم التي كتبها المسرحي العظيم " مـــوليير" الحقيقة التي لا يرقى إليها شك أن هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها، بيد أن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييريـــة، و اســـتيعابه لبعض شخصياتها، و لمقومات الإضحاك فيها، >> ينظر: محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، لبنان، (د ط)، 1955، ص:416

(35) أبو عثمان عمرو بن بحر(الجاحظ): البيان و التبيين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (دط)، 1981،ج3، ص:297

ب) ــ عـــروض التعزيـــــة:

يذهب البعض إلى اعتبار الأشكال الدينية المسماة التعزية من أقدم الأشكال المسرحية في العالم الإسلامي، و تقارن أحيانا بالتراجيديا الإغريقية، و في هذا الصدد تتأسف الباحثة الروسية "تمارا ألكساندروفنا بوتيتسيفا " عـــن << عدم ولادة "شكسبير" عربي كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله و سلوكهم في الـــشكل الفـــني للتراجيـــديا الدموية>>[36] فالتعزية حسب رأيها تضم مادة خاما تصلح لأن توظف في الأعمال الدرامية، مثل ما نجده يحدث في مدينة "كربلاء"[*] في اليوم العاشر من شهر محرم حيث يتم تمثيل مشهد استشهاد "الحسين بن علي" – رضي الله عنه- بقطع رأسه و التمثيل بجثته و يدوم العرض عدة ساعات يرتدي فيه الممثلون و المتفرجون ثياب الحـــداد و يقومـــون بحركات جسمية إيمائية تعبر عن الأحداث التاريخية ، و رموز تتميز بالشدة و الضرب على الجسم حتى سيلان الـــدم و خاصة عند المتفرجين غفرانا لتهاونهم في مقتل الحسين، فتكون المشاهد تراجيدية فعلية.

ويذهب أحد الدارسين إلى أن عروض التعزية هي << العروض الدرامية الوحيدة للشخـــصية التراجيديـــة في الأدب العربي الوسيط>>[37]

ولكنّ " علي أحمد سعيد (دونيس)"يرى<< أنها احتفال خطبة أو شكل من أشكال الصلاة، ولكنها ليـــست مسرحا >>[38] ، و ربما يرجع عدم تصنيف النقاد التعزية كمصدر للعروض المسرحية إلى أن غالبية البلاد العربيـــة ذات

---

[36] ينظر: بوتيتسيفا، تمارا ألكساندر وفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص:41-43

[*] كربلاء: مدينة في العراق ، استشهد فيها الحسين بن علي – رضي الله عنهما- ، محجة للشيعة.ينظر:كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام،ص:459

[37]- لنداو، يعقوب م.: دراسات في المسرح والسينما عند العرب. تر. أحمد المغازي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص: 46

[38] أدونيس علي أحمد سعيد: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت ،لبنان، ط1،1980، ص:164

توجه إسلامي سني، و عروض التعزية تؤديها الطائفة الشيعية(*)، لكنه ينبغي أن نرفض الأخذ بالسبب الطائفي معتبرين هذه المسألة تخص علماء الدين. و ما يهمنا أن عروض التعزية مليئة بعناصر الدراما(*).

ج) ــ المقامات :

يرى الكثير من الباحثين أمثال "إبراهيم حمادة" و" عبد الحميد يونس" و "علي الراعي" و "سلمان قطايــة" أن المقامات تعد عملا تمثيليا لاحتوائها على بعض عناصر المسرحية من حوار و فعل درامي و صراع بخط متواصل للأحداث محددين في المكان و الزمان، و هذا ما أكده "فاروق عبد القادر" حين قال:<< أن مقامات بديع الزمان الهمذاني و تلميذه الحريري... فيها مسرحيات جنينية أجهضها الواقع العربي الذي يحرم التمثيل ، فاكتفى أصحابها أن يجعلوها على الورق، تاركين للراوي أو الخيال أن يقوم بدور الممثل(...)>>[39]، إلا أن البعض كتب بأنها أيضا مثلت في مرحلة كتابتها من قبل ممثل واحد فهي أقرب ما نعرفه اليوم **بالمونودراما**(Monodrame) (*) ، كما رويت ، و لا يمكن تأكيده أو نفيــه، و كل ما نستطيع التحقق منه هو<< أن من أشهر الأجناس الأدبية في القرن العاشر الميلادي، يمكن نسبته إلى مـــصادر المسرح بشكل مباشر إنه المقامات التي تحوي على بدايات الحوار، و بالتالي الأدب المسرحي>> [40] فالمقامة عبارة عـــن حلقات من الحكايا المسجوعة، تدور حول المحتالين الذين يستطيعون التغلب على مصاعب الحيـــاة بفـــضل فـــصاحتهم ومهارتهم و دهائهم، << وقد شبه البعض بطلي بديع الزمان الهمذاني والحريري اللـــذين يحمـــلان اسمـــي أبي الفـــتح

(*) الطائفة الشيعية: تطلق على الذين شايعوا عليا، و قالوا إنه الإمام بعد الرسول- صلى الله عليه و سلم- و اعتقدوا أن الإمامة لا تخرج عنه و عن أولاده من بعده. لكنهم اختلفوا في وراثة الإمامة، كما اختلفوا في شخصية عليي – رضي الله عنه- افنسانية و الألوهية فانقـــسموا فرقـــا معتدلة، و فرقا مغالية، ومن فرق الشيعة الموجودة اليوم: الإثنا عشرية، الزيدية، افسماعيلية، النصيرية.ينظر: محمد التونجي، المعجم المفـــصل في الأدب، ج2، ص:578

(**) إقامة منصات دائرية لتبديل الملابس، وجود الرواة على المنصات لرواية الأحداث التاريخية الدينية و الإشادة بمناقب الحسين بن علـــي – رضي الله عنه–و الحكايات تحمل صفة الموعظة و الإنشاد و القصة و الغناء، الحوار بين الرواةو تجتمع بهم مجموعة من الندابين تذكرنا بالجوقـــة اليونانية ، أما الديكور في التعزية رمزي شرطي: فشجرة النخيل الموضوعة في برميل تمثل غابة النخيل، و الطست المملوء بالماء يرمز إلى البحيرة و الدلو يرمز إلى نهر الفرات ، و أحيانا توضع أدوات حقيقية مثل اللفافات الورقية و السيوف، و مخرج عرض التعزية يلقب " معين البكاء" و أحيانا يقوم بدور المؤلف و الملقن. ينظر: بوتيتسيفا، تمارا ألكساندر وفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص: 44-45

(39) علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، تقديم فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، 1999، ص:13

(*) المونودراما (Monodrame) : مصطلح يعني دراما الممثل الواحد. و هو مـــن الكلمـــتين اليونـــانيتين Monos = وحيـــــــد و Dràma = الفعل، يرتكز هذا النوع من المسرح على مهارة الممثل في الأداء فهو يقوم بأداء عدة أدوار في العرض.انتشر هذا النوع مـــن المسرح اليوم و اعتبر أحيانا مؤشرا على أزمة المسرح و على صعوبة العمل داخل فرقة. ينظر: ماري إليـــاس و حنـــان قـــصاب: المعجـــم المسرحي،ص493

(40) بوتيتسيفا، تمارا ألكساندر وفنا :ألف عام وعام على المسرح العربي،ص:58

الإسكندري و أبي زيد السروجي بالشخصيتين الكوميديتين الفرنسيتين في القرن السابع عشر والثامن عشر : سكابان وسغاناريل.>>[41].

و أحسن من برهن على القيمة المسرحية للمقامات بعض المخرجين العرب، ولعل التجربة الرائدة التي قام بها المخرج المغربي "الطيب الصديقي" عندما حول **مقامات** "بديع الزمان الهمذاني" إلى عرض مسرحي رائع لخير دليل على ذلك.

د) ــ خيال الظل: (Théâtre d' ombre) [*]

يعتبر خيال الظل << شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه **دمى**[**] تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها مما يفسر التسمية....تستمر العروض عدة ساعات أو تدوم طوال الليل. ولا يترك المخايل مكانه و يظل يغني و ينشد و يغير صوته حسب الشخصية التي يقدمها. و لا يتوقف إلا في اللحظات التي تتدخل فيها الجوقة أو المغني الإفرادي .>> [42]، نفهم من هذا التعريف أن خيال الظل أقرب أشكال ما قبل المسرحية والمسرح إلى المسرحية والمسرح، لأن التمثيل يتم عن طريق التجسيد و الشخصيات المسرحية تظهر ما وراء الستار مع وجود المتعة، الحوار، الصراع، الإيقاع، الزمان و المكان، الموسيقى، الإضاءة، الأزياء، الجمهور يعني باختصار توافر: النص، الخشبة، الممثل، المتفرج، و الفارق بين المسرح و خيال الظل أن الحديث في خيال الظل يجري بالوساطة على ألسنة شخوص بينما في المسرح تجري الأحاديث على ألسنة الأشخاص الممثلين.

وخيال الظل فن موجه إلى الجمهور لذا نعتبره فنا جماهيريا شعبيا شارك المتلقي في صنعه، لأنه نابع من بيئته، فاستخدم كأداة نقد سياسية واجتماعية فجاء مزيجا من الجد و الهزل، و إذا كان هذا قد جعله – من جهة- مرتبطا ارتباطا صادقا بواقعه، فإنه قد جعله – من جهة ثانية- خارج تاريخ الأدب العربي بسبب واقعية اللغة ،

[41] بوتيتسيفا، تمارا ألكساندر وفنا :ألف عام وعام على المسرح العربي،ص:58

[*] خيال الظل: يسمى أحيانا " الخيالات الصينية Ombres Chinoises) لاعتقاد أن موطنه الأصلي هو الصين، كما يعرف في تركيا باسم" كره غوز (Karagoz)وهو اسم إحدى الشخصيات الرئيسية فيه ، ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي،ص:191

[**] و يطلق على الدمى اسم الشخوص، كما يطلق على اللاعب الذي يحركها اسم المخايل (...) و الشخوص المستعملة من الأشكال المسطحة مصنوعة من الجلد أو الورق الملون تمثل الكائنات الإنسانية أو الحيوانية. ينظر: المرجع نفسه، ص:189-191

[42] المرجع نفسه،ص: 189

و هذا مما يؤسف لـــه!!!

كما أن مظاهر التهريج التي احتواها جعلت "محمد مندور" يستبعد انتماء خيال الظل إلى عالم المسرح أو الأدب التمثيلي[43].

إلا أن "علي عقلة عرسان" عـــد خيال الظل مسرحا حقيقيا لا ظاهرة مسرحية قائلا: << إنني أنظر إليهما- ويقصد خيال الظل و**كراكوز**[*]- كشكلٍ من أشكال المسرح ذي التقنيات والأصول والأسس والمقومات عرفـــه العرب وطوروا فيه، ويعود تاريخه عندهم لما قبل "حمد بن دانيال الموصلي" [**]>> [44]

هذا ما يفسر خلو كتابه (الظواهر المسرحية عند العرب) من ذكر خيال الظل. وهو الرأي الذي تبناه أكثـــر النقاد[***]، حين أيقنوا أن خيال الظل مسرح قبل المسارح الحديثة، لكن هذا المسرح لم يتطور، وبقي على حاله يعيش في الأوساط الشعبية إلى أن استتر، و يكفيه أنه ساهم في زرع التقاليد المسرحية و هيأ النفوس لاستقبال الفن المـــسرحي في صيغتة الحديثة << فخيال الظلّ مهّد الطريق أمام المسرح والسينما >> [45].

النتيجة التي نخلص إليها من ذلك كله أن مولد فن المسرح بأشكال متعددة هو حقيقة منطقية زكاهـــا الواقـــع و برهن عليها التاريخ الإنساني و تعتبر هذه الولادات المتعددة المصدر الذي يتشكل من خلاله فـــن المـــسرح و مـــن ثم أشكالـــه المتنوعة التي تحمل فلسفة و تصور ذلك الشعب لنفسه و للعالم من حوله، و اعتبار الشكل الغـــربي الأرســـطي الصيغة المسرحية الوحيدة التي تقاس عليها كل أشكال المسرح عند الشعوب مغالطة كبرى و تجاوز لحـــق الـــشعوب في

---

[43] ينظر، حوريـــة حـــمـــو: حركة النقـــد المسرحي في سورية، منشور على موقع اتحاد كتاب العرب (دمشق):
www.dam-au.org/Alesbouh%20802/910/isb/920-011htm

[*] كراكوز: لفظة تركية مغوليةمعناها: ذو العين السوداء، انتقل إلينا المصطلح و الفن من العثمانيين إبان حكمهم للعرب. و هي عبارة عـــن تمثيليات أبطالها دمى تلعب من خلف ستارة ، يديرها لاعب واحد ، و تحاور الجمهور ، و لها صوت خاص يخرجه اللاعب من أداة صـــغيرة يضعها في فمه و يحكي أقاصيص شعبية . ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج2، ص:703

[* *] محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي الموصلي (1250 م- 1310م) تربى و درس في الموصل بالعراق و بعد دخول المغول الموصـــل، تركها و سافر إلى مصر، و فيها درس الطب ، عاش في الأوساط الشعبية، و ذاع صيته ، بعدما قدم نصوص خيال الظـــل (تطلـــق عليهـــا تسميات عديدة باللغة العربية نذكر منها التمثيلية و البابة و الفصل و اللعبة و مسطرة الخيال) في فترة حكم بيبرس. ترك كتاب "طيف الخيال" بقي منه: طيف الخيال ، عجيب و غريب ، و المتيم و الضائع اليتيم ، ينظـــر: نـــور الـــدين عمـــرون: المـــسار المـــسرحي الجزائـــري إلى سنة2000،شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص45.

[44] عرسان علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،ط3، 1985،ص:686

[***] النقاد هم: أبو شنب، و أحمد زياد محبك، و شريف خزندار

[45] لنداو، يعقوب م. : دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص: 66

أشكال ممارستها المسرحية لأن << الفن ليس له قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان في العالم>> [46].

و نحن إذ نرفض أن نكون أسرى الأنموذج الأرسطي، و ذلك بالرد على الادعاءات التي تقول بافتقار الحضارة العربية الإسلامية للمسرح.

و من ثم تأكيد وجود أشكال مسرحية عربية قديمة، لم يكن انطلاقا من نظرة تعصب أو عنصرية، خصوصا إذا علمنا أن العرب فتحوا الأبواب على مصراعيها لتلقي الفن المسرحي الغربي قديما و حديثا، و إنما هذا الرفض نوعا من كبح جماح الرياح المسرحية الغربية الوافدة التي تفرض نوعا من الاستلاب الحضاري و تقود إلى منطق أحادية الفكر و الفن و الحضارة، و لهذا تولدت محاولة البحث عن مسرح عربي يحمل سمات المجتمع العربي، و يمثل هويته، في اللغة و التاريخ و التكوين الفكري و الحضاري و الروحي.

و حتى لا يجرفنا التيار عن الحدود المرسومة لبحثنا سنقصر الحديث على الظاهرة المسرحية في الجزائر و التي على ضوئها سنحاول الإجابة على أسئلة مفادها:

هل انطوى تراثنا المحلي على أشكال مسرحية لها طابع مسرحي، أو أن في هذا العزم تعسفا و مبالغة ؟

و هل جاء المسرح الجزائري تقليدا للتجربة الأوربية و من بعد العربية في هذا المجال؟

أو أنه استنبت من بذور شعبية عريقة الوجود في البيئة الجزائرية، و لم تقم التجربة الأوربية و العربية أكثر من دور المنشط أو المنبه لبعث هذه الطاقة الكامنة؟

(46) عرسان علي عقلة: الظواهر المسرحية عند العرب، ط3، ص: 29

2 ــ 2 ــ مسار المسرح الجزائري في العصر الحديث

تشكل فترة العشرينات من القرن العشرين فترة حاسمة في إعادة بناء الفلك الثقافي الجزائري، و في هذا السياق يحتل المسرح مكانة خاصة، فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية حيث يتميّــز << بأنه ليس من إنتاج النخبة المثقفة مــن أجل النخبة، فهو لا يخاطب جمهورا قائما مكونا في المدارس، فضلا عن أنه يأتي في منتــصف الطريــق بــين المكتــوب و الشفوي>>[47] و لأنه لم يحاول أن ينقل من الخارج الأنماط الثقافية الغربية أو المشرقية، إنما حاول أن يأخذ على عاتقه تفكيك بنى الجسم الاجتماعي لتحويله إلى سلاح للنهضة الثقافية، و قد وصفت هذه الفترة من قبل"مالك بــن نــبي"[*] فقال: << لقد بدأت في الأرض هيمنة و حركة و كان ذلك إعلانا لنهار جديد فكأن هذه الأصوات قد استمدت من "جمال الدين"[**] قوتها، و بدأت معجزة البعث تتدفق من كلمات "ابن باديس"[**] فكانت تلك ساعة اليقظــة و بــدأ الشعب الجزائري الحذر يتحرك و يا لها من يقظة جميلة مباركة بها استيقظ المعنى الجمالي و تحولت مناجاة الفرد إلى حديث الشعب>>[48]

و الواقع أن للحديث عن بديات المسرح الجزائري- نرد هذا الحكم بتحفظ-أهمية كبيرة تنعكس على الحاضر و تؤثر فيه، والسبب هو أنه يمكننا من خلال دراسة نقدية لماضينا المسرحي اكتشاف العثرات التي وقفت في طريق تطــوره،

---

47 عبد القادر جغلول: الاستعمار و الصراعات الثقافية، تر: سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت، (د ط)، 1984، ص: 6

[*] مالك بن نبي (1905- 1973): مفكر و باحث جزائري، ولد في قسنطينة، انتقل مع أسرته إلى تبسة للدراسة ثم عاد إلىقسنطينة لينتقل بعدها إلى باريس للدراسة فتخرج مهندسا في الكهرباء و الميكانيك، شارك في الحركة الإصلاحية، و زار الصين و الولايات المتحدة الأمريكية و ألمانيا, و بعد الاستقلال عاد إلى الوطن ليشتغل كمدير في وزارة التعليم العالي ثم استقال و تكفل بإقامة ندوات فكرية و ملتقيات تدور حول الفكر الإسلامي. و من آثاره:(تأملات) و) شروط النهضة) و (الظاهرة القرآنية). ينظر: رابح لونيسي: مالك بن نبي المفكر العقلاني، سلسلة أبطال من وطني،دار المعرفة، الجزائر،)د ط)، 2000، ص: 5-17-25-28

[**] جمال الدين الأفغاني(1838-1897): فيلسوف الإسلام في عصره. نشأ في كابل، جال في الشرق و الغرب. دعا إلى الوحدة الإسلامية. له: (إبطال مذهب الدهريين) و أصدر مع محمد عبده (مجلة العروة الوثقى) في باريس 1884. ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص:57

[***] عبد الحميد بن باديس(1889- 1940): علم جزائري من رواد الإصلاح و النهضة الأدبية، ولد في قسنطينة، أتم دراسته في جامع الزيتونة بتونس،توجه إلى البقاع المقدسة و هناك التقى بالبشير الإبراهيمي.عاد إلى الجزائر فانتصب للتدريس و الإصلاح و ترأس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين. و من آثاره: (مجالس التذكير) و (تفسير ابن باديس) و(العقائد الإسلامية) و شارك في تأسيس جميع الصحف كالبصائر و الصراط. ينظر: عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1983،ص:497-498

[48] محمد غباشي: أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة و حتى الاستقلال، مقال على الرابط التالي:
http /: www.google.com.Masraheon.Com /310.htm

وبالتالي السعي إلى تجنب العثرات وسد الثغرات في تطورنا المسرحي المعاصر، إلا أننا لا نجد حاجة لتكرار الكلام حـــول بدايات المسرح الجزائري لأن شأنه شأ بلاد الشام ومصر في ارتباطه بأشكال من العروض أو مظاهر الفرجة شبه مسرحية – سبق ذكرها– التي لا زالت موجودة إلى غاية اليوم، كما يجدر بنا أن نذكر بأن المسرح الجزائري نشأ متأثرا بالتجربـــة المشرقية إثر زيارة فرقة "جورج أبيض" (*) للجزائر سنة 1921 و لهذا جاءت العديد من التجارب مقلدة للتجربة المشرقية سواء في اختيار بعض المقتبسات أو طريقة التشخيص و إعداد العروض، و إلى جانب هذا فقد عرف الجزائريون نتيجـــة صدامهم بالحضارة الأوربية أوائل القرن التاسع عشر ما اتفق على نعته بمسرح **العلبة الإيطالية**، و كل هذا متوفر في كتب و أبحاث "عبد الله الركيبي" (**) و "عبد الملك مرتاض"(***) و "نور الدين عمرون"(****)

(*)جورج أبيض(1880–1959):كاتب لبناني من رواد المسرح العربي، هاجر إلى مصر في 1898 و أسس فرقة التمثيل العربي في 1912. ينظر: قسطنطين تيودوري: المنجد (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط 2، 1997، ص:6

لم تحرز عروض جورج أبيض المسرحية في المسرح الجديد (كورسال سابقا) على أي نجاح ،<< و كان هذا نتيجة لظروف مختلفة منها: أن القاعة بعيدة عن أحياء الأوربيين، و أكثر بعدا عن أحياء الجزائريين عدم تجاوب الصحافة الناطقة بالعربية مع مدير المسرح بخصوص الإعـــلان عن العروض، جهل الناس للعروض التي قدمتها الفرقة لأنهم لم يتعودوا على الاطلاع على الإعلانات عدم فهم الجمهور للغة العربية الفـــصحى إما لجهله أو لعدم تعود الأذن على سماعها ، لهذا ذاق جورج أبيض المرارة عندما كانت فرقته تمثل في قاعات جمهورها قليل يتمثـــل في بعـــض المثقفين>> ينظر: سعد الدين بن شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر: عائشة خـــمار، مجلة الثقافة، يناير/ فبرايـــر(جـــانفي /فيفـــري)، الجزائر،1980، السنة 10، ع 55، ص: 30

و ربما يرجع سبب العزوف أيضا إلى أسباب عقائدية لا تتماشى و الانتماء الحضاري و الديني و استهجان كل ما هو أوربي — كاسم صاحب الفرقة — لذا نستطيع أن نعنون رد الفعل هذا(بالمقاطعة) و هي ضرب من ضروب المقاومة، إلا أن فرقة جورج أبيض المصرية نجحت في تحفيز المثقفين على تأسيس الجمعيات و تقديم العروض المسرحية << كجمعية المهذبة التي لم تدم طويلا، و كانت عروضها نادرة و متقطعة إلا أنها شكلت تجربة حافلة>> المرجع نفسه، ص:30

(**) عبد الله الركيبي(1928– ؟) كاتب جزائري و أستاذ بجامعة الجزائر، ولد في بسكرة، متحصل على شهادة التحصيل من الزيتونة في و دكتوراه دولة في الأدب، سفير سابق و عضو مجلس الأمة و عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، له: (قضايا عربية في النثر الجزائري المعاصر) و (الأوراس في الشعر العربي) و (فلسطين ف الأدب الجزائري) و قصة (مصرع الطغاة). ينظر: رابح خدوسي: موســـوعة العلمـــاء و الأدبـــاء الجزائريين، دار الحضارة بئر التوتـــة، الجزائر، ط 1، 2003، ص:176

(***) عبد الملك مرتاض: من مواليد 10. 01. 1935م بمسيردة "تلمسان"، أستاذ جامعي، متحصل على دكتوراه في الأدب، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية 2001 م. من مؤلفاته: (نهضة الأدب المعاصر في الجزائر) دراسة 1971م ، (الخنازير) رواية 1988 م، (الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور)...، صدرت له كتب في الرياض و في بيروت، وفي دمشق وفي الكويت ضمن سلسلة عالم المعرفة.عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. ينظر: المرجع نفسه، ص: 251

(****) نور الدين عمرون (1959 –): كاتب مسرحي جزائري، و لد بالمسيلة بالجزائر، نال شهادة البكالوريا فالتحق بالمعهد الوطني للفنون الدرامية ببرج الكيفان، ثم تحصل على منحة للتكوين في الاتحاد السوفياتي–سابقا– فنال الماجستير في الفن و إخراج مسرحي سينمائي، و نال الدكتوراه في المعرفة و الفنون المسرحية ببلغاريا. عمل أستاذ و مدير ملحقة الفنون الدرامية باتنة و في سنة 2005. أخرج عدة مسرحيات منها: الملك هو الملك، ، و كتب مقالات. ينظر: نورالدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت باتنة، الجزائر، ط 1، 2006، الواجهة الخلفية للكتاب

و إن كان الدارسون لتاريخ المسرح الجزائري يجمعون على أن مؤسسي هذه الحركة هم: " علـي سـلالي " المعروف بـ "علالو"[*] و " محي الدين بشتارزي" و" رشيد بلخضر" المعروف بـ "الرشيد القسنطيني"[**]، فإنهم يختلفون فيما يخص المؤسس الأول بالتسمية من بين هؤلاء الرواد الثلاثة الأوائل.

والحقيقة التاريخية الثابتة أن كل واحد منهم قد لعب دورا أساسيا في هذه المرحلة لا يمكن التقليل من شأنه البتة، فـ "علالو" كان له فضل السبق في هذه المرحلة التي بدأت بعرض مسرحية (جحا) و التي علق عليها" محـي الـدين بشتارزي" بالقول:<< أن هذه المسرحية –جحا- التي مثلت باللهجة العامية مكنتنا من تحقيق شوط كـبير في مجـال استقطاب الجمهور. و من ثم فإنني اعتبر "علالو" ابتداء من هذا التاريخ 1926 مؤسس المسرح الجزائري>>[49]

ومهما كان طابع المسرحيات مضحكا من وجهة نظر عصرنا، فلاشك أن لهم الفخر في إرساء وجود للمسرح على الأرض العربية، والشرف في طرح و معالجة قضايا اجتماعية لها أهميتها البالغة، مما دفع بالسلطات الحاكمة المستبدة –كعادتها أمام خطر الكلمة الصريحة- إلى الضغط على هؤلاء و إغلاق مسارحهم و كبت حرياتهم.

و من الطبيعي أن يمر المسرح الجزائري بمراحل تاريخية متعددة و متميزة بطابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها، و يمكننا أن نختلف كثيرا حول تحديدها لأن كل تحقيب يطرح عددا من الإشكاليات المنهجية و العملية.

لهذا سنسلك سبيل الإحاطة و التعريف الموجز لأهم المراحل التي بصمت المسرح الجزائري.

---

[*] سلالي علي "علالو" (1902 ـــ 1992): ممثل و مؤلف مسرحي جزائري. ولد بحي القصبة بالعاصمة، نال شهادة نهاية الـدروس الابتدائية باللغة، واصل بعد ذلك تعلم اللغة العربية على يد الشيخ عمر قندوز. واشتغل في بداية الأمر مساعد صيدلي فرنسي، كان له الفضل في اصطحابه إلى قاعة الأوبرا و مساعدته على مطالعة الكتب الدرامية. كون فرقة الزاهية للمسرح في 1926 له: مسرحية (جحا) و (زواج بوعقلين) و (الصياد و العفريت) و (عنتر الحشايشي) له مقالة عن بداية المسرح الجزائري ترجمها أحمد منور إلى العربية بعنـوان (شـروق المسرح الجزائري). ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 – 1989)، ص: 175-176

[**] رشيد القسنطيني(1887 ـــ 1944): هو رشيد بلخضر كاتب ومسرحي و ممثل، ولد في حي القصبة بالجزائر العاصمة، بـدأ تعليمـه بالكتاب ثم دخل المدرسة الفرنسية حيث تحصل على الشهادة الابتدائية. و لما كبر اشتغل نجارا، ثم هاجر في بداية الحـرب العالميـة الأولى إلى فرنسا لإعالة عائلته، و لما عاد عام 1926 انضم إلى فرقة الزاهية لعلالو ثم أنشأ عام 1927 فرقة مسرحية سماها فرقة الهلال الجزائري قدمت (زواج بوبرمة) و اقتبس 20 مسرحية منها:(بن عمي من اسطنبول) و (بقية في الأرض) و (الطماع).
ينظر: المرجع نفسه، ص: 174

[49] العمري بوطابع: المسرح الجزائري: النشأة و التطور، مجلة الثقافة، ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف تصف قـرن مـن الإبـداع، الصادرة عن المكتبة الوطنية الجزائرية، ، الجزائر، 2005، ع 6-7 ص:12

2 ـ2 ـ1 ـ مرحلة النشأة: (1926-1962):

بغض النظر عن اختلاف الدارسين حول تحديد البداية الحقيقية للحركة المسرحية في الجزائر، فالمتفق عليه عند البعض أن أول انتفاضة للمسرح في الجزائر بالمعنى الصحيح كانت مع مسرحية (جحا) << ففي يوم الأربعاء 12 أفريل 1926، قدم على خشبة المسرح الجديد (الكورسال) أول عمل مسرحي بالعربية العامية، و هو كوميديا (جحا) الـتي تتكون من فصلين في ثلاث لوحات، من تأليف السيدين " علالو" و " دحمون". و بسبب النجاح الذي حققته المسرحية لدى الجمهور، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى >>[50] و في تقييمنا لهذه التجربة التي كانت كتحد نستدل برأي "علالو" نفسه فيقول: << تقدمت الفرقة المطربية بمسرحية جحا فأعجبت الأعضاء فوزعنا الأدوار و شرعنا في التمـرن عليها ثم عرضناها بتاريخ 12 أفريل 1926 بقاعة الكورسال بباب الواد (الجزائر العاصمة)، و نالت المسرحية نجاحا لم نكن نتوقعه حيث امتلأت القاعة و كانت تسع 1500 شخص، و اضطررنا إلى غلق شباك التذاكر>>[51].

فكون مسرحية (جحا) لاقت رواجا، هذا لا يعني رقي مستواها الفني << إننا لا نستطيع أن نجد في مسرحية "علالو" أي تطور درامي للأحداث، أو أية عقدة متصلة أو أي تأليف، فالمشاهد تتوالى دون رابط بينها، ما عدا حـضور جحا>>[52].

و الحق أن المؤلفين "علالو" و " إبراهيم دحمون " عرفا كيفية استقطاب الجمهور من خلال هذه المسرحية الـتي تتكئ على التراث الشعبي، وذلك من خلال توظيفها لحكايات جحا التي خلقها الإبداع الشعبي، و كتب حولها الكثير من القصص والروايات. ذلك أن العودة إلى التراث وفي هذه الفترة بالذات في الواقع له أكثر من دلالة، فهو من جهة يبين رغبة الكتاب في بعث ثقافة وطنية، ومن جهة أخرى يفسر الرفض القاطع للاستعمار، بالإضافة إلى توظيف اللغة العامية الـتي يتكلمها الشعب.

و هكذا ظهرت مدرسة جديدة للفن الدرامي، و بعث المسرح الجزائري إلى الوجود، و على الرغم مما يبـدو من غرابة على مسرحية (جحا) و تفرد في فكرها << فهي مستوحاة من (مريض الوهم) و (الطبيب رغـم أنفـه)

---

[50] سعد الدين بن شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص: 35

[51] أحمد منور: مسرح أحمد رضا حوحو(دراسة أدبية تحليلية مقارنة) ، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989، ص: 6

[52] علالو: شروق المسرح الجزائري (1926-1932)، تر: أحمد منور، مجلة حقائق، الصادرة عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر، نوفمبر- ديسمبر، 1986، ع 39-40، ص: 62

لـــموليير>>[53]، إلا أن "علالو" يقول: << حقا أن هناك خيطا رفيعا من الشبه يجمع بين مسرحية (جحا) و بـــين (الطبيب رغم أنفه) لـــ "موليير"، ولكنني في الواقع كنت قد استلهمت مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوســـطى الغربية (القن) وأيضا قصة قمر الزمان من ألف ليلة و ليلة>>[54]

أما المسرحية التي تبين رغبة المؤلفين الرواد في إقامة مسرح متميز عن المسرح الفرنسي الذي كان سائدا في البلاد، فنستدل عليها بمسرحية (أبي الحسن المغفل) التي كتبها "علالو" سنة 1927، و التي تشكل نموذجا حيا لتعامـــل الكتاب مع التراث، وتؤكد أن المسرح الجزائري لم ينطلق من النقل، فالتأثير بالمسرح الفرنسي لم يتجاوز حدود الجانـــب التقني. وإلى جانب هذه المسرحيات نجد مسرحية (زواج بوعقلين) و (زواج بوبرمة) لـــ "الرشيد القسنطيني" و(الصياد و العفريت) كوميديا غنائية لـــ " إبراهيم دحمون " و"علالو"، فساد على أيديهم نوع واحد من المسرح و هو الكوميـــديا << اقتصرت العروض على أنواع معينة من المسرحيات ذات الطابع الهزلي أو ما يعرف في الجزائر بسكاتش و كـــذلك المسرحية الارتجالية أو الكوميديا الديلارتية>>[55] فاستقطب المسرح الكثير من الجمهور و أدرك ذاته في الفترة الممتدة من سنة 1930 إلى 1940 بحيث عرف نشاطا لم يعرفه من قبل، و هذا بفضل << أشهر رجال المسرح في هذه الفترة وهم "رشيد القسنطيني" الذي تعلق به الجمهور(...) حتى قال عنه "كاتب ياسين"[*] شابلين الجزائر و إلى جانب القسنطيني كان هناك "علالو" (...) و هناك شخصية أخرى تتمثل في "محي الدين باشطارزي">>[56] فأرسى هؤلاء تقاليد المسرح في الجزائري، و بخاصة مجتمع المدن الكبرى كالعاصمة و البليدة و تلمسان ووهران، و أضحت مواضيعه تتعـــدى الترفيـــه و الوعظ الأخلاقي و رصد واقع الشعب ومشاكله اليومية إلى التلميح السياسي في طرح القضايا التي تهم مصير الـــشعب الجزائري كمسرحية (العهد الوافي) و (آش قالوا) لـــ "الرشيد القسنطيني" ومسرحيات مثل: (بني وي وي) و (فاقـــو)

---

(53) سعد الدين بن شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص: 35

(54) علالو: شروق المسرح الجزائري (1926-1932)، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص: 60

(55) جروة علاوة وهبي: المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير، مجلة الأصالة، الصادة عن ا وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية، الجزائر، ، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر،1974، السنة 3 ، ع 22ص: 196

(*) كاتب ياسين (1929-1989): كاتب مسرحي وأديب روائي من مواليد قسنطينة، التحق بالكتاب لتعلم القرآن الكـــريم ثم التحـــق بالمدرسة الفرنسية، و منها إلى ثانوية محمد قيرواني بسطيف عام 1945 حيث شارك في مظاهرات 8 ماي 1945 إذ القي عليـــه القـــبض و عمره لايتجاوز آنذاك 16 عاما. اشتغل في الصحافة في جريدة (*الجزائر الجمهورية*) وبعد أن انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري، قام بجولة إلى الاتحاد السوفياتي، ثم إلى فرنسا. من مؤلفاته : المجموعة الشعرية("مناجاة) ورواية (نجمة) و (فلسطين المخدوعة) و (صوت النساء). ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، ص: 240

(56) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الحاضر و الماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د ط)، (د ت)، ص: 14

التي كانت لا تخلو من تلميحات سياسية مباشرة لـــ "محي الدين بشتارزي" الذي << اختـــار الكوميـــديا كنـــوع، و الواقعية كمذهب (...) فهاجم التقاليد البالية ثم انشغل جهارا بالسياسة مما تسبب له في متاعب جدية>>[57] فاختيار النوع الكوميدي الذي تطغى عليه سمـــة الضحك و الهزل، لكنه تفطن إلى كيفية تحويل هذا الــضحك إلى جدّيـــــة في الطرح بالارتكاز على أحداث الواقع و كشف العيوب قصد توعية الشعب و التفكير في سبيل للخلاص مـــن الوضـــع الاستعماري المزري لهذه راحت الحكومة الاستعمارية تضيق الخناق على المسرح الجزائري قبل أن تتم المرحلة التالية التي تنتهي مع بداية الحرب العالمية الثانية.

و هكذا عرف المسرح الجزائري منذ سنة 1926 شكلا آخر يختلف عن الأول، من حيث اللغة المستخدمة و المضمون، << و كان أبرز ذلك التحول هو استعمال العربية الدارجة في الحوار بدل اللغة الفصحى، و التحول مـــن الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا، و أيضا الجمع بين التمثيل و الموسيقى و الغناء>>[58]، فالجهد الذي بذله الرواد الجزائريون في مجال خلق مسرح وطني جزائري أصيل يؤكده الكاتب الفرنسي "غابريال أوديزيو" فيقول: <<إن مـــيلاد المسرح في الجزائر في العشرينيات دليل على أن الجزائريين بدأوا يعبرون علانية عن وجودهم وشخصيتهم بلغتهم، ويثبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدا يعي قدره وقدراتـــه. و لم يكـــن تحقيـــق ذلـــك ممكنـــا لأول وهلـــة في غيـــاب الريبرتوار(Répertoire)[*] و الفرق والقاعات و الجمهور(...) كل شيء يجب ابتكاره>>[59]. هذه بعض الخصائص التي طبعت البدايات الأولى للمسرح الجزائري، و التي اتسمت في مجملها بالسمات المحلية و السعي إلى الاتكاء على التراث الشعبي.

شكلت مرحلة الحرب العالمية الثانية (1939-1945) القطيعة في تاريخ المسرح الجزائـــري إذ تنـــاقص إنتاجه و نشاطه بشكل رهيب و هذا يرجع حسب اعتقادنا إلى عدة أسباب من بينها:

---

[57] علالو: شروق المسرح الجزائري (1926-1932)، مجلة حقائق، نوفمبر- ديسمبر، 1986، ع 39-40،ص:61

[58] العمري بوطابع: المسرح الجزائري: النشأة و التطور، مجلة الثقافة، يناير/ فبراير (جانفي /فيفري)، الجزائر،1980، السنة 10،ع 55 ص:11

[*] تستعمل كلمة الريبرتوار(Répertoire) للدلالة على: مجموعة مسرحيات التي تشكل برنامج مسرح أو فرقة مسرحية في موسم معين و يعاد تقديمها من وقت لآخر ، و مسرح الريبرتوار(Répertoire) يعادل المسرح القومي الذي يعكس الثقافة القومية في البلد التي يعمل فيها. ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص:222

[59] Bachtarzi Mehieddine: memories, Alger, SNED1984,p:29, T.2

(باشطارزي: محي الدين: مذكرات)

أ) ـــ فقدان المسرح الجزائري لبعـــض رجالاتـــه على شاكلـــة " إبراهيم دحمون" و " ابن شوبان" و " رشيد القسنطيني"،حيث << شهد المسرح الجزائري في هذه المرحلة فقدان العديد من رجالاته الأوائل الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه الأولى ، وتمكينه من الاستمرار، فقد توفي " دحمون" المعروف ب " إبراهيم دحمون" الذي اشـــتهر بلعـــب الأدوار النسائية سنة 1942 كما توفي أيضا" ابن شوبان" سنة 1943 أعـــقبه بعد ذلك قطب المسرح الكبير و أحـــد ركائزه الأساسية " رشيد بلخضر " المعروف " رشيد القسنطيني" عام 1944>>[60]

ب) ـــ تزايد الرقابة الاستعمارية لبروز الأحزاب السياسية الوطنية المناهضة للاستعمار الفرنسي الـــذي وقـــف بالمرصاد لهذه التطورات

ج)– تشديد الخناق على المسرح الذي كان له الدور في إذكاء الروح الوطنية في الجماهير باعتباره المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن المزرية بسبب الاستعمار الفرنسي.

د) ـــ سد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري و المسارح العربية، و لم يكتف الاستعمار الفرنسي بمثل هذا الإجراء بل تجاوزه إلى حد إغلاق المسارح.

الأمر الذي دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس بوصفه ظاهرة فنية مسرحية عالمية يعمل على بلورة الاحتكاك الفني بين الشرق و الغرب << كما أنه ينقل إلينا الاتجاهـــات الجديـــدة و المـــذاهب الحديثـــة في المـــسرح الغـــربي الحديث>>[61]، و من النماذج المسرحية التي تعاملت مع المسرح الأوربي مسرحية (المشحاح) المقتبسة عن (**البخيـــل**) لـــ" موليير جان باتيست بوكلان Jean BaptistePoquelin Molière"

و قد تم تغيير العنوان من (L'avare) إلى (المشحاح) و ذلك لما له من دلالة شعبية، كما مس التغـــيير جانـــب الأحداث والديكور و الملابس. و بهذا الصدد يوضح "علال المحب"[*]مخرج المسرحية طريقة العرض، فيذكر أنه << تم تحديد زمن و مكان الأحداث، و قد مكنهم ذلك من تحويل هذه الكوميديا البورجوازية التي تنتمي إلى القرن السابع عشر،

---

[60] أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 – 1989)، ص:59

[61] علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية و النقدية، دار المريخ، الرياض، سوريا، (د ط)، 1985، ص: 31

[*] حمودي علال المعروف بعلال المحب: ممثل ومخرج مسرحي بدأ مشواره في فرقة المسرح الجزائري الهاوية "لمصطفى كاتب" في الخمسينات ثم انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا. التحـــق بعد استقلال بفـــرقة المسرح الوطني. توفي في 1995. من المسرحيات التي أخرجهـــا: (ورود حمراء لي) و (سي قدور المشحاح) و(بيت برناردا ألبا) التي اقتبسها عن الشاعر الإسباني فريديريكو غارسيا لوركا. ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 – 1989)، ص: 175-176

إلى مسرحية جزائرية من خلال إدخال بعض التعديلات>> [62] بالإضافة إلى (سليمان اللوك) و(الشرف) التي اقتبسهما كذلك عن" موليير جان باتيست بوكلان Jean Baptiste Poquelin Molière " أما مسرحية (آخر ملـــوك بـــني سراج) فكانت من اقتباس "سليم بصري: عن " شاتوبريان Chateaubriand"، و هذا ما جعل المسرح بعيدا عن الواقع المعاش.

و ابتداء من سنة 1947 تكثف نشاط المسرح الجزائري باكتسابه أول اعتراف من طرف الحكومة الفرنسية الاستعمارية << فحصل المسرح الجزائري على حق استعمال قاعة المسرح البلدي (الأوبرا) يوما في الأسبوع، و انتخب "محي الدين بشتارزي" مديرا متصرفا لما كان يسمى بقسم المسرح الناطق بالعربية، فاختار أحسن العناصر من فرق مختلفة و كون منها فرقة متجانسة أصبحت تقدم مسرحية كل يوم جمعة >>[63] عندئذ ظهرت العديد من الفرق المسرحية مثل: فرقة (المسرح الجزائري) و فرقة (هواة التمثيل العربي) و فرقة (المزهر القسنطيني) و فرقة (مسرح الغد) و فرقـــة (المركـــز الجهوي للفن الدرامي).

و إثر كل هذا شهد المسرح تطورا من حيث الكم و الكيـــف فكانت محاولات مسرحية بالفصحى نذكر منها: (الناشئة المهاجرة) سنة 1947 ، لـــ "لمحمد الصالح رمـــضان" [*] و أعقبها بمسرحيـــة (الخنساء) سنة 1947، أما "أحمـــد توفيـــق المدني" [**] فقد كتب (حنبعل) سنة 1951، و كتب "عبد الرحمن الجيلالي" [***] مسرحية

---

[62] ابراهم دنينوس: نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق في العراق (أول نص مسرحي عربي حديث)، تح: مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، (د ط)، 2003، ص:46 عن
Mohamed Aziza : regards sur le théâtre arabe contemporain, MTE, Tunis, 1970, p:71
(محمد عزيزة: نظرات في المسرح العربي الحديث)

[63] علالو: شروق المسرح الجزائري (1926-1932)، تر: أحمد منور، مجلة حقائق، نوفمبر- ديسمبر، 1986، ع 39-40 ،ص: 61

[*] محمد الصالح رمضان(1914-): ولد بباتنة، حفظ القرآن، عين مدرسا في مدرسة الحديث بتلمسان، ثم أصبح مديرا لها، ثم مفتشا، ثم عضوا في لجنة التعليم التابعة لجمعية العلماء. ، شغل بعد الاستقلال مدير التعليم الديني، ثم عضوا لاتحاد الكتاب الجزائـــريين و عـــضوالمجلس الإسلامي الأعلى، له: (تفسير ابن باديس) ينظر:عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931- 1954)، ص:512

[**] أحمد توفيق المدني(1899 ـــ 1983): ولد في تونس.أتقن العربية و الفرنسية، كان عضوا في جمعية العلماء، و رئيس تحرير (البصائر). شغل عدة مناصب وزارية في الحكومة المؤقتة و كذا في حكومات ما بعد الاستقلال. كتب في التاريخ منها:(حرب 300 عام بيـــن الجزائر و إسبانـــا) و(مذكرات كفاح) ومن مسرحياته: (حنبعل) و(عطيل). ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، ص:69

[***] عبد الرحمان الجيلالي(1908 ـــ ؟)مؤرخ، ولد في الجزائر العاصمة. حفظ القرآن الكريم، و تلقى علوم اللغة و الفلك، ســـاهم إلى جانب الطاهر فضلاء في دعم المسرح الديني بالجزائر في الفترة التي أعقبت الحرب 2 كما كانا من المدافعين علـــى اللغـــة العربيـــة. و بعـــد الاستقلال،و مدرسا بجامعة الجزائر، و له:(تاريخ الجزائر العام) مسرحـــية (المولد)" ينظر: عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائـــر (1931- 1954)، ،ص:500-501

(المولد) 1948 و كتب "أحمد رضا حوحو"(صنيعة البرامكة) 1949، و"محمد الطاهر فضلاء"[*] في (الصحراء)1951 التي اقتبسها من مسرحية لـــ "يوسف وهبي".

و لعل المتأمل فيما أبدع العقل الجزائري من انتاجات مسرحية قد لا يجد صعوبة في الانتـــهاء إلى نتيجـــة مؤداها أن هذه الفترة تميزت بالعودة القوية للنشاط المسرحي و عودة النصوص باللغة العربية الفصحى بعد أن هيأ لها الجو بفضل الأثر الذي أحدثته" جمعية العلماء المسلمين الجزائريين" في المجتمع.

فكان المسرح الفصيح ذا طابع مدرسي شبه كامل في محتواه و أهدافه. و في الوقت الذي شدد الاستعمار قبضته على الشعب كان المسرح يهيئ لثورة عارمة بدأت تظهر في الأفق واستمر نشاطه حتى عام 1954 حين اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر.

في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر عرف المسرح – في اعتقادنا- نقطة تحول هامة في مسار الحركـــة المسرحية في الجزائر؛ لأن معظم كتاب المسرح استجابوا للمستجدات فكان التعبير عن القضايا الوطنية أكثر من تعبيره عن قضايا أخرى << كان العزوف عن المواضيع الاجتماعية الهزلية منها والجادة واضحا، و أصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين>>[64] فسجلت بعض المسرحيات ذات المواضيع الثورية[*] التي حاولـــت أن تروج لمبادئ الثورة، و تدعو الشعب للالتفاف حول جبهة التحرير الوطني؛ كمسرحية (التراب) لـــ " أبي العيـــد دودو" التي قال عنها "أبو القاسم سعد الله" << خلدت الثورة التحريرية>>[65] في حين أن مسرحية (الطغاة) اتخـــذت مـــن الوطنية و التضحية موضوعا لها.

إذا فالمسرح استخدم كسلاح قوي في وجه المستعمر لما للمسرح من قوة تأثير تفوق باقي الفنون، و هذا ما يؤكده "أحمد رضا حوحو" في معرض المفاضلة بين المقالة و المسرحية فيقول: << المسرحية أشد تـــأثيرا في القلـــوب،

---

[*] محمد الطاهر فضلاء(1918- ؟): كاتب مسرحي ولد في بني وغليس بسطيف، حفظ القرآن،درس و درس بمدارس جمعيـــة العلمـــاء، سافر إلى مصر رفقة فرقة هواة المسرح العربي الجزائري التي انضمت إلى فرقة " يوسف وهبي" ، لم يسلم من الاعتقال لما ينـــشره في المجـــلات, و بعد الاستقلال مارس التعليم و عين محافظا للمكتبة المركزية و عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. و له: (دعائم النهـــضة الوطنيـــة الجزائريـــة) و (المسرح.. تاريخا.. و نضالا..). ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، ص:229-230

[64] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972)،دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (دط)،2005، ج 2، ص: 37

[*] ينظر : نورالدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 102

[65] ينظر: أبو القاسم سعد الله: تجارب في أدب الرحلة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، (د ط) ، 1983، ص: 129

و أعظم نفوذا في امتلاك النفوس، و ذلك لتصويرها للحادثة و الفكرة تـصويرا دقيقـا واضـحا لا يحتـاج إلى عنـاء في الفهم>>[66]، لكن هذا التوجه قوبل بالقمع المتزايد للسلطات الاستعمارية التي ما فتئت تفرض رقابة علـى كـل الأعمال المسرحية دون استثناء، كما قامت بإصدار قوانين ردعية وإجراءات احترازية بهدف احتواء الوضع الأمني، و من جملة هذه الإجراءات المتخذة فرض ترخيص قانوني عن كل عرض مسرحي، فضلا عن إرسال جواسيس أثنـاء تقـديم العروض لمراقبة ما يعرض من المواضيع، كما أغلقت بعض المسارح، و الزج بإطاراتها داخل السجون، فهذه الضغوط التي فرضتها الإدارة الفرنسية التي عملت على سحق الشعب الجزائري أرضا و تاريخا و ثقافة، أثرت سـلبا علـى الحركـة المسرحية في الجزائر مما دفع رجال المسرح إلى اللجوء إلى الخارج لإتمام رسالتهم النـضالية، << لقـد أدرك المـسرح الجزائري منذ الوهلة الأولى هذه المهمة فاختار- عن وعي – الطريق الثاني، و هو طريق شاق وصعب، اختـار طريـق المنفى ليواصل مهمته الطلائعيـة (*) (Avant- Garde) >>[67]

أ) ـــ المسرح الجزائري في فرنسا:(1955- 1958):

عاش المسرح في هذه الفترة ظروفا صعبة نظرا للرقابة التي فرضتها السلطات الفرنسية على العروض المسرحية، فقل النشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي، و اكتفى بإعادة العروض المسرحية الهزلية التي سبق تقديمها في الجزائر.

ب) ـــ المسرح الجزائري في تونس:(1958- 1962):

كثف المسرح الجزائري نشاطه في تعميق النضال ضد الاستعمار الفرنسي خاصة أن تونس كانت قريبـة مـن الوطن و كذا بعد ما << وجهت جبهة التحرير الوطني في شهر نوفمبر سنة 1957 نداء إلى جميع الفنانين الجزائـريين داعيـة إيـاهم إلى تكـوين فرقـة فنيـة تعمـل علـى رد المـزاعم الفرنـسية، و نشر مبادئ الثورة التحريرية>>[68] ، فتأسست الفرقة في أفريل 1958 و قدمت الكثير من المسرحيات منها:

---

(66) أحمد منور: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة: الثقافة و الثورة، الصادرة عن وزارة التعليم و البحث العلمي،الجزائر ،1983،ع10 ص:85

(*) تطلق صفة الطلائعي (Avant- Garde) على كل عمل أو تيار أدبي أو فني يكسر الأعراف و يمهد لمنظور جديد, ينظر: : ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص:300

(67) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، الصادرة عن ا وزارة الثقافة، الجزائر، 1982،ع 5 ص:20

(68) ينظر: جميلة جرار: المسرح الثورة التحريرية، مجلة الأصل، الجزائر ، نوفمبر 1983، ع 2 ،ص: 22

(نحو النور) و(أولاد القصبة) و (دم الأحرار) و (الخالدون) لــ "عبد الحليم رايس"[*] و إخراج "مصطفى كاتــب"[**] فساهمت في كسب التأييد الخارجي لقضية تقرير المصير للشعب الجزائري.

ما يمكن أن نستخلصه هو أن المسرح الجزائري في هذه الفترة قد ارتبط بالثورة وجبهة التحريــر فكـــان موضوع الثورة حاضرا باستمرار إما بصورة مباشرة أو ضمنية عند المبدع المسرحي و يظهر هذا جليا خـــارج الـــبلاد في تونس و الصين و الاتحاد السوفياتي- سابقا- ، و هذا بفضل جهود الفرقة، و الهجرة الجماعية لإطارات المسرح بـــسبب مضايقات المستعمر الذي أدرك خطورة المسرح في تهديد بقائه في الجزائر.

و لأن المسرح يعد امتدادا فكريا و سياسيا للثورة المسلحة << ظهورت نخبة من الأدباء جنحت إلى الكتابة المسرحية على شاكلة "عبد الله الركيبي" و "أحمد رضا حوحو" و" أبو العيد دودو" [***] الذين أبوا إلا أن يقوموا بدورهم الـــوطني، و هو نشر الثورة التحريرية بطريقتهم الخاصة و الفـــذة >>[69]

فأسهمت تجاربهم الفعالة في تنشيط المحيط الذي انبعثت منه و في ظل الظروف القاســية الــتي نــشأت عـــن الاحتلال.

واكتست هذه الكتابات المسرحية أهميتها و خصوصيتها من كونها وطنية في منطلقاتها تثقيفية في وســائلها تربوية في أهدافها، و هو ما دفع برجال المسرح -ممن ألقي عليهم القبض- إلى اتخاذ السجون خشبة لتقـــديم عروضـــهم

[*] عبد الحليم رايس " بوعلام رايس" (1924 ــ 1979): ولد في وهران.نال الشهادة الابتدائية. كانت بدايته الفنية مع تأليف الأغاني، ثم أحب التمثيل فانضم إلى فرقة *المسرح العربي* بقاعة الأوبرا حيث مثـــل في مسرح، و في عام 1958 انضم إلى الفرقة الفنية لجبهـــة التحريـــر الوطني بتونس. و ألف لها مسرحيات " (أبناء القصبة) و(الخالدون) و(دم الأحرار). وبعد الاستقلال مثل في العديد من الأفلام مثل (العـــصا و العفيون) (حسان طيرو). ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، ص: 174

[**] مصطفى كاتب (1920- 1989) ممثل ومخرج مسرحي جزائري، ولد في سوق أهراس ، أسس عام 1940 فرقة المسرح الجزائـــري. وابتداء من 1958 أصبح مديرا للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس. وبعد الاستقلال أصبح مديرا للمسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1972 أخرج ا العديد من الأعمال منها: (حسان طيرو) 1963 و(الجثة المطوقة) 1967. ينظر: أحمد بيوض: المـــسرح الجزائـــري (نشأته و تطوره 1926 – 1989)، ص: 178-179

[***] أبو العيد دودو(1934- 2009): قاص و ناقد أدبي ومترجم ولد في جيجل، درس بمعهد ابن باديس ثم انتقل إلى الزيتونة و منها إلى دار المعلمين العليا ببغداد ثم إلى النمسا فتحصل من جامعتها على دكتوراه، ثم عاد إلى الوطن و اشتغل أستاذا جامعيا في قسم اللغة العربية و آدابها بالجزائر و عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. له:(الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان) وقصة (بحيرة الزيتون) و مسرحية (التراب). ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، ص:170

[69] ينظر: محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، (د ط)، 1983، ص: 103

المسرحية حاملين هموم الشعب و مدافعين عن قضايا الوطن و عن الحق المشروع في الحرية و الكرامة غير مترددين إذا مـــا دعت الحاجة في التضحية بالنفس في سبيل هذا الهدف.

2 ــ2 ــ2 ــ مرحلة التأصيل (*):(1962 – 1972):

بعد الاستقلال بدأ المسرح عهده الجديد، فكان اجتماعيا و سياســيا في آن واحــد، لأن الفــصل بــين الاجتماعي و السياسي في أي عمل أدبي عمل تعسفي، و هو ضرب من العبث، و لكن لابــد في أي عمل أدبي مــن أن يبرز جانب على حساب الآخر، فهو اجتماعي لأن على المسرحي أن يناضل في سبيل تحقيق التطور لكل الفئات المحرومة. و هو سياسي لأن هذا التطوير ينبغي أن يتم في إطار رؤية سياسية معينة، و هي الرؤية الاشتراكية، و لــذلك أقــدمت الحكومة الجزائرية على تأميم المسرح. و قد جاء في اللائحة الصادرة في فيفري 1963 عن إدارة المسرح الوطني برئاســة "مصطفى كاتب" ما يلي: << أن المسرح يظل ملكا للشعب، يكون أداة فعالة في خدمته، مسرحنا سيكون معبرا عــن الواقع الثوري، الواقعية التي تحارب الميوعة و تبني المستقبل و سيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب كــل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب>>(70)

و الملاحظ أن اللائحة تنص على أن المسرح الوطني ثوري ملتزم بقضايا شعبه وأمته، بهــدف تغــيير البنيــات الاجتماعية الموروثة عن فترة الاستعمار و معالجة هذا الواقع بأسلوب واقعي يخدم الحقيقة و المصلحة العامة.

و من ذلك التاريخ و المسرح الوطني يعمل في ذلك الاتجاه الذي رسمه لنفسه، ومن ثم كان لا بــد من البحث عن مسرحيات جديدة أكثر انسجاما مع مرحلة ما بعد الاستقلال، فاتخذ البحث عن الجديــد طريــق المزاوجــة بــين مصدرين:<< التأليف المحلي، الذي كان يعتمد أساسا على تأليف "ولد عبد الرحمن كاكي"(*)، و"كاتــب ياســين"،

(*) تأصيل المسرح يعني << إبداع مسرح يعبر عن المجتمع العربي، و يؤثر فيه، و يسهم في تأكيد الشخصية العربية و الحفاظ على هويتها،و يكون لذلك المسرح ملامحه الخاصة التي تميزه بوصفه مسرحا عربيا؛ فللعربي طريقته في التفكير وذلك يعود إلى طبيعته المنبثقة عن بيئته، و معتقداته، و ظروفه التاريخية و الحضارية، و تراثه الفكري و الأدبي.>> ينظر: حورية حـــمو: حركة النقد المسرحي في سورية، ص: 32

(70) النص القانوني للمسرح ، مجلة حقائق، تصدر عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر، العدد 48، 1988، ص:46

(*) ولد عبد الرحمن كاكي (1932-1995): كاتب و ممثل مسرحي جزائري، نشط في أوساط الكشافة الإسلامية، ثم شكل فرقة مسرحية تجريبية فرقة القراقوز بحثا عن أسلوب مسرحي متميز عما كانت تقدمه الفرق الفرنسية، فمزج التراث الثقافي الشعبي بوسائل اتصال حديثة. و فق في توظيف تقنيات المسرح الأوروبي لخدمة شكل تعبيري أفرزته التقاليد الشعبية. أخرج العديد من المسرحيات وكون جيلا كــاملا مــن الفنانين والمنشطين المسرحيين. وعمل مديرا للمسرح الجهوي بوهران.و من مسرحياته: (132 ســنة) و (ديــوان الكراكــوز) و(القــراب والصالحين) و (ديوان الملاح). ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 – 1989)، ص: 185

و "عبد القادر علولة"(*) أحيانا، أو الاستعانة بخزانة المسرح العالمي و الاقتباس منه، ذلك أن الإنتاج الوطني لم يكن كافيا، ليغذي الحركة المسرحية في الجزائر بمفرده>>(71).

و هكذا بفضل المزاوجة بين التأليف و الاقتباس انطلق المسرح الجزائري محققا في فترة قصيرة نجاحات ملحوظة من خلال المسرحيات التي أنتجت و التي هي أكثر مما تحصى(*) << فلقد بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح ثمانية وثلاثين مسرحية(...) وتمحورت هذه المسرحيات حول القضايا الراهنة من اجتماعية وسياسية>>(72) و الفضل في هذا يرجع إلى عدد من المسرحيين الذين آثروا معالجة القضايا الوطنية بأسلوب جديد أكسب أصحابه شعبية، من بينهم على سبيل المثال –لا الحصر– المبدع المسرحي "رويشد"(*) المتشبع بالحس الشعبي الجماهيري، لارتكازه بشكل خاص على النصوص الشفوية، و جعلها قاعدة لمعالجة قضايا اجتماعية و سياسية، بروح مرحة، و خفة في الحوار و الفرجة، كمسرحية (حسان طيرو) 1964 و (الغولة) 1965 و (البوابون)1970 << و قد تمكن من إرساء مسرح بسيط جريء بعيد عن الديماغوجية يعطي من خلاله الواقع المعيش و لا يحرم الجمهور حقه في التسلية>>(73) فكانت الكوميديا عنده الجسر الذي يوصل كلمته إلى الجمهور، والفكاهة عند "رويشد" كما هي الحال عند "محمد بن قطاف" الذي يقول: << إنها لا تضحك الجمهور فحسب بل تجعله يضحك على نفسه فيكشف نفسه و موقعه في المجتمع>>(74) و إلى جانب "رويشد" هناك كاتب ترك بصماته في المسرح الجزائري ألا و هو "كاتب ياسين" الذي عرف بمواقفه الشجاعة في مجال السياسة قبل

(*) عبد القادرعلولة(1939-1994): ممثل و كاتب و مخرج مسرحي جزائري، ولد بالغزوات، التحق بالفرق المسرحية الهاوية التي كانت تنشط بمدينة وهران. وبعد الاستقلال انضم إلى المسرح الوطني الجزائري حيث مثل عدة أدوار وأخرج مجموعة من المسرحيات. ثم عين مديرا للمسرح الجهوي بوهران في 1972، ومديرا للمسرح الوطني الجزائري في 1976. وقدم تجربة في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التراث الشعبي، وتبني أسلوب الحلقة. من أعماله: (الخبزة) و (الأقوال) و (اللثام) و (الأجواد). ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، ص:222

(71) حفناوي بعلي:مسارات و مدارات مسرح الهواة في الجزائر، مجلة الثقافة، 2005، ع 6-7، ص:38

(*) ينظر: نورالدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 163-164

(72) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، 1982، ع5،ص: 26

(*) رويشد "أحمد عياد" (1921-): ولد في حي القصبة بالجزائر العاصمة، بدأ هواياته بالرياضة غير أنه لم ينجح. والتحق بفرقة رضا باي المسرحية الهاوية فمثل في الكوميدية القصيرة. ثم انتقل إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا.وابتداء من عام 1953 بدأ يمثل بعض من السكتشات في حصص إذاعية. دخل السجن لتحديه الإدارة الاستعمارية في إحدى المسرحيات. وبعد الاستقلال مثل في: (حسان طيرو) و(الغولة) و(البوابون). ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 – 1989)، ص: 175

(73) بوعلام رمضاني : المسرح الجزائري بين الحاضر و الماضي، ص: 25-26

(74) محمد غباشي: أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة و حتى الاستقلال، مقال على الرابط التالي:

http /: www.google.com.Masraheon.Com /310.htm

و بعد الاستقلال، و لعل مسرحيتي (الجثة المطوقة) 1968 و(الرجل ذو النعل المطاطي)1972 من الأمثلة التي تعرض قدرته المسرحية في تقديس الحرية و مسرحيته الأخيرة تعكس نضال شعب فـذ ألا و هو الشعب الفيتنامي الذي حطـم أسطورة أمريكا التي لا تقهر<< نجد في مسرح "كاتب ياسين" تلك النغمة الرخيمة للتراجيديا اليونانية لإسخيلوس بشكل خاص من هنا لنعد إلى شخصيات(الجثة المطوقة) (...) و المستقاة من التراث الأسطوري الشعبي و من الثقافة الأوربية معا، أما النار التي تصهر هذين العنصرين في بوتقة واحدة فهي نار الشعر و الثورة و النـضال مـن أجـل الحريـة>>[75] و الملاحظ على "كاتب ياسين" دخوله في تجربة جديدة <<تميزت باستخدام اللغة الدارجة كوسـيلة تعبيريـة بـدل الفرنسية، كما كان يستكمل كتابة نصوصه على الخشبة لذا لم تثبت على شكل معين، فهو يبدأ مـن الممارسـة ومـن الأسلوب الشفوي إلى التدوين>>[76] فحطم بذلك فكرة النص النهائي و دعا إلى الارتجال بقـصد تحريـر الممـثلين، و جعلهم مبدعين إلى جانب المؤلف و المخرج، لأن هدفه خلق عـرض مـسرحي، تطغـى فيـه **الفرجـة التلقائيـة** (Spontanéité).

وهناك تجربة أخرى رائدة في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التراث الشعبي، هي تجربة المسرحي " ولد عبد الرحمن كاكي" الذي كان عمله منصبا في إطار تأصيل المسرح الجزائري بناء على المزج بين الطابع المحلي بتوظيـف المآثر الشعبية و تبني أسلوب الحلقة و الراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال و البعد الإنساني بالاستفادة من التجارب العالمية **كالتقنية البريختية**[*]، فيقول في هذا الشأن:<< لا أريد أن يخلق فينـا شكـسبيرا غـير جزائري، أو بريختا غير جزائري(...) إن أمنيتي أن يوجد عندنا من يجسم شخصية شكسبير أو بريخت في نفـس القـوة و العظمة، على أن يكون جزائريا>>[77] و من أهم أعماله (كل واحد و حكمه) و (القراب والـصالحين) و (ديـوان القراقوز).

---

[75] رياض عصمت: بقعة الضوء (دراسات تطبيقية في المسرح العربي)، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، (د ط)، 1975، ص: 265

[76] ينظر: مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية و علاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض: المسرح العربي، الدورة الأولى، وزارة الثقافة، 1994، ص: 343

[*] يقصد بالتقنية البريختية المسرح الملحمي (Théâtre épique) الذي يهدف إلى التعليم و المتعة، تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها: كتابة النص و الإعداع و الإخراج. ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 456-457-458

[77] ينظر: مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية و علاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، ص: 340

و لم يصل عام 1967 حتى لاح في الأفق مهرجان مستغانم ، الذي جمع شمل الفرق الهاوية (Amateurs) [*] و دفع الحركة المسرحية بقوة إلى الأمام و أعطى فرصة التعبير المسرحي للشباب عن انشغالاتهم بالقضايا الاجتماعية و السياسية والوطنية والدولية. و من أهم ما قام به المسرح الوطني خلال هذه الفترة:

أ) ــ إنشاء المعهد الوطني للفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة 1965 مهمته تكوين إطارات المسرح الوطني فقام بتخريج ثلاث دفعات في فرع التمثيل تضم حوالي ثلاثين ممثلا موزعون اليوم بين المسرح الوطني و المسارح الجهوية.

ب) ــ إشرف المسرح الوطني على تنظيم مهرجان المسرح الوطني للهواة سنة1971 شاركت فيه العديد من الفرق الهاوية.

ج) ــ إخراج المسرح الجزائري من الحيز المحلي الضيق إلى الدائرة الإقليمية ورحاب العالمية من خلال المشاركة في العديد من المهرجانات العربية والدولية.

إذا ما نسجله عن هذه المرحلة قد يكون محل أخذ و رد بين الباحثين، لأن النظرة التقييمية من شأنها أن تختلف و حسب رأينا أن المسرح عرف مـدا تصاعديا وغزارة في الإنتاج و تأسيس الفرق أكثر من كل المراحل<< إن عدد الفرق في السبعينات كان يفوق عدد المدن الجزائرية (...) ويمكننا أن نذكر فرقة(GAC و CRAC)[**] من قسنطينة، و فرقة(70)، و (رفاق المسرح) من وهران، و(Proletcult) من سعيدة، و (مسرح البحر) من وهـران، إلى جانب فرقة (الإشارة المستغانمية)>>[78]، و الذي يعود إلى أرشيف الصحف و المجلات يتعرف على آراء النقاد في غلبة الخطاب السياسي على الجانب الفني في أعمال هذه الفرق <<تحول مسرح الهواة إلى مجرد وسيلة هدفها غرس خطـاب إيديولوجي يتمثل في خلق إنسان يستوعب الثورة الزراعية و التسيير الاشتراكي للمؤسسات، واسترجاع الثـروات و تأميمها، فأصبحت المواضيع تستمد مباشرة من الواقع>>[79]، لكن يفترض قبل إرسال هذا الحكم القـاطع وضـع

---

[*] الفرق الهاوية هي فرق تتكون من أشخاص يعملون في المسرح بدافع الحب للمسرح دون أن يكون المسرح وسيلة لكسب الرزق و هذا ما يطلق عليه مسرح الهواة (Théâtre d' amateurs). ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص:514

[**] << فرقة CRAC قدمت أعمالا مسرحية غاية في الجودة، نذكر منها (ذات يوم التزوج) و (شرارة في القصب) و مسحوق الذكاء) هذا ما أدى بالنقاد و الصحفيين إلى القول بأن CRAC تمثل مدرسة مسرحية, كما أن GAC قدمت (الواحة) و (الموجة)، و كان بينهما تنافس>>. ينظر: علاوة جروة وهبي: مسرح الهواة في السبعينات، يومية النصر، 26 ديسمبر 1993

[78] ينظر: المرجع نفسه.

[79] ينظر: حميد عبد القادر: المسرح بين الخطاب السياسي و البعد الفني، يومية الخبر6 سبتمبر1992

الجزائر بل أغلب دول العالم الثالث في تلك المرحلة التي تتطلب الدعاية لخطاب سياسي لمواجهة الخطاب الآخر المعـــادي للخطاب الثوري. و هكذا يتضح أنه لا يوجد عمل إبداعي خاليا من الخطاب السياسي وذلك تبعا لمقولة " الأديب يأكل من خبز السلطان".

و لو بقي المسرح خارج هذه الدائرة، لاتهمناه اليوم بأنه كان على الهامش، و أنه لم يكن متماشيا مع الحـــدث السياسي. و لا يسعنا إلا أن نقول- و ليس رأيا قطعيا- أن هذه الفرق لم تهتم بالجانب الدعائي السياسي على حـــساب الجانب الفني بل وظفته بقدر استطاعتها و إمكانياتها [*].

2 ـ 2 ـ 3 ـ مرحلة الركــود:(1972-1981):

بدأت مرحلة الركود مع قرار تطبيق اللامركزية في نوفمبر 1972، و في إطار هذه العملية التي انطلقت عقب القرار<< أنشئت على التوالي أربع مؤسسات مسرحية تابعة للدولة و ذلك من 1972 إلى 1976 (مـــسارح جهوية بوهران، قسنطينة، عنابة، سيدي بلعباس) و هكذا أعيدت المؤسسة المسرحية التابعة للدولة إلى نظرة أكثر واقعيـــة لمهمتها>>[80]،و لكن تم إغفال المسائل الأساسية المتمثلة في:

أ) - استراتيجية التطور، و التنظيم الداخلي للعمل.

ب) ـــ تكوين الممثلين المحترفين و المخرجين.

ج) ـــ النص المسرحي الجديد ذو البعد الدرامي << فالممثل هو الذي يقوم بكتابة النص المسرحي و تمثيله على الخشبة في الوقت نفسه، و هذا شيء غير معقول>>[81]

د) ـــ الدعم المالي بحيث أصبح المسرح << مؤسسة ذات طابع صناعي و تجاري الأمر الذي عجل بميلاد أزمة مالية حيث بلغت مديونية المسرح سنة 1972 حوالي مليار سنتيم>>[82]

---

[*] << قدمت فرقة CRAC نص " كاتب ياسين " (مسحوق الذكاء)مستخدمة لأول مرة الستائر في الديكور، و تتعدد استخداماتها إلى درجة أن الذين حضروا مهرجان مستغانم 1971 انبهروا بالتقنية و الجمالية الفائقة، إلى حد أن البعض وصف الفرقة بأنها جسدت "ياســـين" الأدبي و المسرحي بشكل رائع وأن الجائزة الأولى تستحقها عن جدارة>>.ينظر: علاوة جروة وهبي: مسرح الهواة في الـــسبعينات، يوميـــة النصر، 26 ديسمبر 1993

[80] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة :الأقوال، الأجواد، اللثام(مداخلة عبد القادر علولة في المحاورة للمؤتمر العاشر للجمعية الدوليـــة لنقاد المسرح، برلين الشرقية 15-21 نوفمبر 1987)، تر: جمال بن العربي، موفم للنشر، الجزائر،(د ط)، 1997، ص:15

[81] حفناوي بعلي: مسارات و مدارات مسرح الهواة في الجزائر، مجلة الثقافة، 2005، ع 6-7، ص:41

[82] أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 – 1989)، ص:109

كانت لهذه العوائق– للأسف– انعكاسات خطيرة على النشاط المسرحي، و أمام استحالة معالجة الوضعية المتشعبة و المزمنة انطفأت عدة طاقات.

رغم كل هذا استطاعت المسارح الجهوية الصمود بفضل وطنية رجاله الذين واصلوا المسيرة مساهمين في إثراء الحركة المسرحية بنصوص من التراث العالمي، فأنتجوا العديد من المسرحيات[*] و هنا تجدر الإشارة إلى أن << ما بين سنة 1970-1980 كانت أغلب المسرحيات، و إن هي تستحق كل التقدير على مضامينها و تحاليلها للواقع الاجتماعي، و كذا نوايا مؤلفيها تميل إلى البيان السياسي أكثر منه إلى الإنتاج الفني>>[83] و هذا من خلال تصويرها للممارسات والمناورات التي كانت تقوم بها بعض الفئات الاجتماعية في تصديها للجماهير الكادحة في عمليات منح الأراضي للفلاحين الفقراء، و تقليص الملكيات العقارية، و كذا مشاركة العمال في تسيير المؤسسات الاقتصادية.

و في خضم هذا التوجه العارم الذي قاده الهواة نحو الجماهير الكادحة و الفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي تحولا إلى ميادين و جماهير جديدة فأصبحت العروض تقدم في الهواء الطلق و في وضح النهار و بالمجان، و في فضاءات مختلفة، و باحات المدارس، و ورشات القرى الفلاحية الجديدة، و مطاعم المصانع، و بالتالي اقترب الفن المسرحي من التراث الثقافي الشعبي الذي استلزم تغييرا في فضاء الأداء و حتى الإخراج المسرحي << كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة و تفصيلا، و كنا نفتقد إلى المعطيات الضرورية لابتكار نسق جديد للعرض يواكب الوضعية الجديدة، رغم ذلك بادرنا بإلغاء بعض عناصر الديكور و الإكسسوارات>>[84] و هذا يتطلب وقتا لفهم قواعد اللعبة الجديدة حتى نبدأ في التأقلم << على الرغم من بروز مسرحيات في المستوى سواء من حيث الموضوع المعالج أو الشكل المقدمة به، كـ(الأقوال) لـ"عبد القادر علولة" و (ناس الحومة) فإن هناك من الأعمال ما هو ضعيف، أيضا هناك تقصير أو تقليل من الإنتاج في هذه الفترة>>[85]، هذا التقصير يرجعه المخرج " زياني شريف عياد" إلى بداية السبعينات

[*] ينظر: نورالدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 178- 198، و مراسلة من المسرح الجهوي عز الدين مجوبي عنابة بتاريخ: 28 مارس 2007 ، ومراسلة من المسرح الجهوي عبد القادر علولى وهران بتاريخ: 25 مارس 2007 .

[83] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة :الأقوال، الأجواد، اللثام، ص:17

[84]) المرجع نفسه، ص:18

[85] ينظر: بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، ص: 32

<<عندما شهدت الجزائر حدث الثورة الزراعية حيث أصبح العمل المسرحي ذا بعد نضالي بالدرجـــة الأولى>>[86] و لهذا سخر لتلبية متطلبات الظروف السريعة والهموم المباشرة، بحيث << خسر المسرح الكثير من قيمته الجمالية و مستواه الفني: نصوص مصنعة بسرعة كبيرة لتلبي الحاجات الآتية، و لغة تفتقر إلى الإتقان و المتانة، لصالح المباشرة و القدرة على الإقناع (...) و الإخراج يمتاز بكثير من السهولة و إهمال عناصر رئيسية لا يقوم بدونها مـــسرح>>[87]، فأصـــبحت العروض بذلك مرتجلة و مباشرة << ففي أعمال مسرح الهواة لاحظنا أن بعض المؤلفين يستعينون و يعوضون النقص، بل العيوب، بإصلاحات هزلية و فكاهية، غير منسجمة و بدون دلالة فنية، و لا علاقة لها بالنص أو بالركحة>>[88] و في هذا يقول " مصطفى كاتب": << دخل الهواة مجال المسرح بحماستهم الشديدة دون خبرة، فأثروا على مسيرة المسرح الجاد فأدوا به إلى أزمات جديدة، ذلك أن الهواة ما استطاعوا يوما أن يقدموا عملا فنيا مقبولا، بل أساؤوا إلى المسرح من حيث لا يدرون عن طريق تقديمهم المعالجات السطحية الرديئة>>[89]

و من خلال ما سبق نستنتج أن الركود المسرحي في هذه المرحلة مرده العامل السياسي المتمثل في تطبيـــق اللامركزية، و إذ سلمنا بأن هذا القرار يتماشى وسياسة الجزائر في مجال محو الفوارق الجهوية في كافة الميادين الاقتصادية والاجتماعية و الزراعية و الثقافية. فإنه في قطاع المسرح لم يحقق الفائدة المرجوة لعدم مراعاة إمكانيات الجزائر في المجالين المادي و البشري و في هذا يحدثنا " مصطفى كاتب" فيقول: << لا يشهد المسرح الجزائري انحسارا بقدر ما يعيش حالة من الجمود الانتقالي، فرضتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة و المتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة، ممـــا جعل و يجعل الأنشطة الفنية الميدانية و على رأسها المسرح في حالة استتباع ملحوظ لنتائج هذه السياسة>>[90]، إذا لا يمكن إحداث مسارح جهوية دون تهيئة الظروف و الإمكانيات و الإطارات القادرة على تحمل هذه المسؤولية الكبرى.

و النتيجة أفول الحركة المسرحية التي لم تعد إلى نشاطها إلا في مطلع الثمانينات حين برزت جهود فرديـــة سواء من طرف الممثلين أو المؤلفين أو المخرجين الذين عملوا على دفع المسرح الجزائري نحو الأفضل.

---

[86] بياز أبي صعب، نظرة على المسرح الجزائري مع زياني شريف عياد، مجلة اليوم السابع، الصادرة عن شركة الأندلس الجديدة، باريس، السنة الثانية، العدد 86، ديسمبر(كانون الأول)، 1985، ص: 37

[87] بياز أبي صعب، نظرة على المسرح الجزائري مع زياني شريف عياد، مجلة اليوم السابع، ديسمبر 1985، السنة 2، ع 86،ص: 37

[88] حفناوي بعلي: مسارات و مدارات مسرح الهواة في الجزائر، مجلة الثقافة، 2005، ع 6-7 ص:41

[89] أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1984، ص: 179

[90] المرجع نفسه: ص: 178

2 ـ 2 ـ 4 ـ مرحلة الازدهـــــار:(1982-2008):

بدأت بوادر الانتعاش للمسرح الجزائري تلوح في الأفق، في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، من هذا القرن، ولعل لانبثاق موجة التعددية الحزبية الأثر الأكبر في مسيرة المسرح، فكان من المستحيل ترك الظاهرة المسرحية تـــستمر في وضعها الذي كان قبل الفترة المحددة.

لذا فإن المتتبع للحركة المسرحية يلاحظ تغييرا واضحا، بل تطورا ملحوظا في الفن المسرحي علـــى جميـــع الأصعدة، على صعيد النصوص المسرحية المؤلفة وتأسيس المسارح وما قدمته من عـــروض، والمهرجانـــات المـــسرحية، وإحداث معهد للفنون المسرحية، ونشاطات أخرى، سنقوم بتبيانها مستخدمين الإحصاء حينا، والنتيجة حينا آخر.

أ) ـــ النصوص المسرحية:

في البداية نشير إلى صعوبة الحكم على إحصاءات دقيقة في ظل غياب الدراسات المتخصصة، و ســـنكتفي بتقديم بعض الملاحظات المستخلصة من متابعتنا للجداول و البيانات* التي قدمها "نور الدين عمرون" للنصوص المسرحية في الجزائر، فنلاحظ أن مجموع النصوص المسرحية المؤلفة من عام 1983 إلى 2006 قد بلغ (183) نصا مسرحيا، ففي الفترة الأولى (1983-1989) بلغ العدد اثنين و سبعين (72) نصا مسرحيا بينما بلغ عدد النصوص المسرحية في الفترة الثانيـــــــــة (1991- 1999) تـــــــــسعة و ســـــــــبعين (79)،نـــــــــصا مـــــــــسرحيا. وهذا الفارق الطفيف منطقي لأن الفترة الأولى كانت على مدارسبعة (7) أعوام بينما الفترة الثانية كانت على مـــدى عشرة (10) أعوام، مع العلم أن ما يقارب التسعين بالمئة من هذه النصوص يقدم تحت عنوان (اقتباس) عن نـــصوص عربية أو عن التراث المسرحي العالمي، وأغلب النصوص المقتبسة لا تعدو أن تكون ترجمة و ناقصة في أغلب الأحيان لأن القائمين بها ليسوا أهل اختصاص، ولأن الاقتباس ليس هو حذف مشهد أو الاستغناء عن شخصيات أو درج حوار إنـــه عملية إبداعية ثانية وما عدا ذلك فهو سطو على نصوص الغير، و تحايل على الإدارة. وهنا مربط الفرس كما يقال.

ومما يلاحظ أن العدد الأكبر للنصوص المسرحية كان في عام (1988) إذ بلغ العدد ثلاثة عـــشر (13) نـــصا مسرحيا، و هذا مرجعه تفتح و تحرر الحقل السياسي بانخراط التجربة الجزائرية في التعددية والديمقراطية وحرية التعبير التي

(*) ينظر: نورالدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 178 -190-198-205-210-219-223-141

لا نبالغ إن قلنا أنها لا تضاهيها أية تجربة تعددية في العالم العربي. أما في باقي الأعوام، فقد بلغ أقصى حدأحـــد عشر (11) نصا مسرحيا، وذلك في عام (1986) ولوحظ أيضا أن عدد النصوص المسرحية المؤلفة في الثمانينات و بداية التسعينات، قد استغرق القسم الأكثر من النصوص، بينما تراجع ذلك العد في العـــشرية الحمـــراء(1992-1999) و خاصة في عام 1995 أين سجلنا فقط خمسة (5) نصوص.

و هذا نتيجة تأثر المسرح كغيره من المؤسسات الثقافية الأخرى بالأوضاع التي عاشتها الجزائـــر خـــلال هـــذه السنوات، فزيادة على تقلص نشاط المسرح و محدوديته شهد اغتيال أحد رجالاته كـــ"عز الدين مجوبي" و "عبد القـــادر علولة" و مغادرة الآخرون للبلاد إثر هذه الصدمة في استهداف المبدعين فسافر " نور الدين فارس" إلى هولندا كلاجئ سنة 1997، و انعطاف الآخرين أمثال " مصطفى كاتب" في اتجاه الشاشة الصغيرة و العمل في حقل الإخراج الـــسينمائي. كما يستوقفنا الكاتب "محمد بن قطاف" الذي انشغل عن الإبداع بإدارة المسرح الوطني و هذا ما يفسر ســـير عطائـــه المسرحي على وتيرة واحدة في السبعينات والثمانينات إذ بلغ عدد النصوص المسرحية التي كتبها قبل هذا التاريخ أربعة (4) نصوص بينما تراجع في المرحلة الثانية إلى ثلاثة (3) نصوصٍ مسرحية.

و كانت هذه من أصعب المراحل التي مـــر بها المسرح، خاصة مع غلق قاعة العرض و بـــدء عملية التـــرميم الشاملة للبناية سنة 1995، و مع ذلك لم يتوقف عن نشاطاته إلى أن تمت إعادة فتحه سنة 2000.

ب) ـــ تأسيس المسارح الجهوية و ما قدمته من عروض:

لعل من أسباب التحول في مسار المسارح الوطنية و الجهوية تعود إلى تاريخ انعقاد الملتقى الوطني للفنون و الآداب ســـنة 1983 أين صب المتخصصون جل اهتماماتهم حول كيفية النهوض بالحركة المسرحية، و بموجب المرسوم رقم 269/ 82 المؤرخ في 28 أوت(أغسطس) 1982 و المتضمن تنظيم إدارة وزارة الثقافة استحدثت مديرية فرعية للفنون المسرحية ومـــن ثم تقـــديم برامج مسرحية سنوية، أضف إلى ذلك ما قدمته الدولة من مساهمات مالية لتجهيز المسارح بكل المعدات المادية وتكوين الإطـــارات و لاسيما الهواة و المحترفين لتشجيع التأليف المسرحي، ورعاية العاملين في المسرح بتنظيم ترقيات. و دعما لهذا التوجه نظم المـــسرح الوطني أياما مسرحية من 3 إلى 5 ديسمبر(كانون الأول) 1983 تحت شعار (من أجل تطوير المسرح الوطني).

و ما يؤخذ عن المسارح الجهوية ابتعادها عن الطباعة و عدم اهتمامها بذلك حيث لا نجد أية مسرحية عرضت و طبعت في كتاب للتوزيع مع حقوق المؤلف إلى غاية سنة 2000.

و لا نرى من داع في تقديم جداول موثقةً، تبيّن عدد العروض المسرحية التي قُدمت على خشبات المسارح الجهوية لأن هذا متوفر في المراجع المعتمدة في بحثنا.

ج) ـــ مسرح الهـــواة:

ساهم مسرح الهواة في نمو وتطور الحركة المسرحية في الجزائر، و هذه حقيقة لا مجال لإنكارها، << لأن الهواة المقتنعين بدورهم الفاعل في الحركة المسرحية، قادرون على فرض إرادتهم، انطلاقا من افتناعهم الراسخ بأن الممثـــل الهاوي، واعتمادا على موهبته وقدراته الذاتية سيرفع التحدي>>[91] فطرحت أثـــناء انعقاد الأيام المسرحية الثانية بمدينة برج بوعريريج في ديسمبر 1988، فكرة أولية لتوحيد فرق مسرح الهواة، وذلك بإنشاء الجمعية الوطنية لمسرح الهـــواة ومن أهدافها:

1) ـــ تنشيط حركة الهواة المسرحية في القطر، وفتح المجال أمام الموهوبين من الهواة لممارســـة هوايـــاتهم الفنية، وعن طريق هذه الممارسة يستطيعون اكتشاف مدى نجاحهم في هذا الطريق، ويصوبون خطاهم عـــن طريـــق الممارسة والنقد الموضوعي والذاتي لأعمالهم.

2) ـــ إنعاش المسرح الوطني بعناصر جديدة جيدة وتقديم فناني المستقبل للجمهور

3) ـــ تنظيم المهرجانات

4) ـــ توأمة الفرق الجزائرية مع فرق الدول الشقيقة و الصديقة.

واستطاعت الجمعية إلى حد الآن هيكلة بعض الفرق، منها:<< فرقة الكلمة بالشلف و فرقة الخشبة بـــسيدي بلعباس، وأهل المسرح القسنطيني، وغيرها من الفرق، وقد توصلت الهيكلة إلى أقصى جنوب البلاد مثل إليـــزي و أدرار، و بلغ عدد فرق الجمعية الوطنية لمسرح الهواة نحو ثمان و سبعين (78) فرقة، متوزعة على المستوى الوطني>>[92]

كما تـــم إنشاء الفيدرالية الوطنية لمسرح الهواة عام 1990 ومن أهدافها:

أ) ـــ جمع شمل الفرق الهاوية على مستوى الوطن للعمل على تطوير الحركة المسرحية

ب) ـــ إنشاء بنك للنصوص المسرحية

(91) حفناوي بعلي: مسارات و مدارات مسرح الهواة في الجزائر، مجلة الثقافة، 2005، ع 6-7، ص:42

(92) المرجع نفسه ،ص:42

ج) ـــ تشكيل لجنة لقراءة النصوص مكونة من مسرحيين و أساتذة و نقاد مسرح

والجدير بالذكر أن مرحلة التسعينات تميزت بكثرة الجمعيات المسرحية، و بصدور المرسوم المتعلق بالجمعيات الثقافية، تم إنشاء عدة جمعيات على مستوى الوطن، حيث تمت المصادقة على ثلاث و عشرين (23) جمعية ثقافية فنية.

و خلاصة القول أن هذه الجمعيات، كان لها الدور الريادي في إيقاظ الحس الوطني و الوحدة الوطنية، حيث عملت على إبراز خصوصيات الثقافية الجزائرية، وتكريس الفعل الدرامي، بالمحافظة على استمرار الحركة المسرحية في الجزائر والاهتمام بها.

د) ـــ المهرجانات المسرحية:

تكمن أهمية المهرجانات في تنشيط وتأصيل الظاهرة المسرحية، وتثبيت جذورها، نتيجة للحوار السليم، والتفاعل البناء من أجل تنمية الحركة المسرحية وبلورة شخصيتها. و من المفارقات العجيبة أن عدد المهرجانات في الثمانينات هو نفسه في التسعينات و المقدر بسبعة (7) مهرجانات أهمها:

1 ـــ مهرجان للمسرح التجريبي بقسنطينة في 18 ديسمبر 1991، شاركت فيه فرق مسرحية و طنية ست عشرة (16) مهرجان مغاربي لهواة المسرح بمدينة عنابة سنة 1994

2 ـــ تنظيم الشهر المسرحي سنة 2000 الذي يعتبر حدثا بارزا تم فيه استدعاء الفرق المسرحية من الخارج

3 ـــ إنجاز ما يقارب خمسين (50) عملا مسرحيا، في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2003

4 ـــ تنقل المسرح الوطني الجزائري سنة 2004 إلى كل من كندا و سوريا أين سجل حضورا مميزا خاصة في مهرجان المسرح المحترف بسوريا << تركت مسرحية (التمرين) هناك وقعا فاق كل التوقعات و كرم بها المسرح الجزائري ككل>>[93]

5 ـــ مهرجان المسرح المحترف سنة 2006 والآخر سنة 2008.

والهدف من إقامة هذه المهرجانات:

1- بلورة فن مسرحي عربي، يخاطب الجماهير العربية من محيط الوطن العربي الكبير إلى خليجه ويعكس اهتمامات

[93] سعادة فاطمة: مسيرة المسرح الوطني الجزائري ، مجلة الثقافة، 2005 ،ع 6-7 ، ص: 177

هذه الجماهير، وقضاياها، ويلتزم بواقعها، ويقوم بواجبه في معركة التحرير والبناء التي تخوضها الأمة العربية.

2- إيجاد فن مسرحي عربي، يغرس جذوره في هذه الأرض، وفي أعماق التاريخ الحضاري للأمة العربية، ويعكس قدرة هذه الأمة على اللقاء مع الحضارات الأخرى.

3 - إيجاد فن مسرحي عربي إنساني النزعة، يعتبر جمهوره أكثر من مائة مليون عربي ليعكس حضارتهم وآمالهم، ويبرز نضال هذا الشعب من أجل تحقيق حياة كريمة، وفي وقوفه ضد العدوان.

وهكذا أصبحت هذه المهرجانات التي تشارك فيها مجموعة من الدول العربية، فرصة لتحقيق جسور دائمة للتواصل بين المسرحيين العرب مفكرين ونقادا وفرقا ومؤسسات مسرحية.

إلا أن أغلبية هذه المهرجانات — في اعتقادنا- لم تعرض بشكل منتظم كما كان مقررا لها، كونها تنعقد وتنتهي بدون ترسيخ بنيات دائمة للتواصل وتبادل الخبرات، خاصة بين المشرق والمغرب، أضف إلى ذلك سقوطها في نوع من الروتين وتكرار الأسماء والتجارب. لهذا، علينا أن نكون أكثر دينامية وإبداعا في التواصل والشراكة بين المسرحيين العرب.

هـ) ـــ المعهد العالي للفنون المسرحية:

كان لابد أن تواكب الإمكانيات المادية - من تأسيس المسارح وتأليف النصوص المسرحية- بالإمكانيات البشرية وذلك عن طريق تأهيل الممثل وإعداده إعدادا صحيحا، ولمّا كان الممثل دعامة أساسية من دعائم المسرح << فقد أحدثت الدولة الجزائرية سنة 1964 المعهد العالي للفنون المسرحية في الجزائر، مركزه برج الكيفان و في سنة 1991 أصبح المعهد تحت الوصاية البيداغوجية لوزارة التعليم العالي و البحث العلمي والوصاية المالية و الإدارية لوزارة الثقافة >>[94] فقام المعهد بدفع الحركة المسرحية إلى الأمام بتكوين الكفاءات الفنية المسرحية الموجودة في القطر بصورة غير منهجية لتكون البدايات الصحيحة للعمل المسرحي، وإعداد مخرجين على أسس علمية وفنية، بقصد ترسيخ أسس وقواعد مسرح جزائري أصيل وحديث في آن واحد.

كما تجدر الإشارة إلى أن التجربة المسرحية في الجزائر تتكرس بألوان جديدة أخرى منها:

---

[94] ينظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص: 226

1) ــ تجربة مسرح الطفل(*): شهدت مسارح الأطفال نشاطا بارزا و أقيمت المهرجانات(**)، و المسابقات، بل إن مسرح الطفل افتك جوائز عديدة في الوطن وخارجه، و برز في هذا الميدان كتاب أمثال: << عبد القادر شرابة و أميمة جميلة ومحمد قادري و كمال سقني و سهام بوخروف و فتيحة بن عيسى و فاتح صمودي>>(95)، فهؤلاء قدموا نصوصا مسرحية مكتوبة و نالت معظم أعمالهم جوائز وطنية، أما " منيرة حداد" و " سعيد دراجي" و " صلاح الــدين جراح" وغيرهم ألفوا للتمثيل، و الطفل بطبيعته لا يستمتع بقراءة المسرحية، كما لا يستمتع أن تقرأ له حتى لو كانت هذه المسرحية سهلة بسيطة عكس القصة << لأن المسرحية عندما تقرأ، تفتقد إلى المؤثرات الحيوية التي ترتبط بالبناء الفــني للمسرحية من مناظر و ديكور و مكياج وإكسسوار و موسيقى و غيرها>>(96).

و من خلال تتبعنا للجداول التي بين أيدينا نلاحظ أن مسيرة مسرح الطفل متعثرة، ذلك أنه عاود نشاطه بعــد شبه انقطاع في الثمانينات، و أخذ يقدم عرضا مسرحيا في كل عام من التسعينات ما عدا عام 1998 إذ قدم عرضــين مسرحيين هما: مسرحية (الطائر العجيب) لــ"سعيد دراجي" و (الحمامة) من تأليف جماعي، وهذا يرجع — في اعتقادنا– إلى الحاجة في تحقيق التطهير لمشاعر الخوف و الشفقة عندما يرتبط الطفل المشاهد بالحدث، فتتشبع حاجاته النفسية و تحقق له قدرا من الطمأنينة المفقودة — خاصة و أن المرحلة لم تستثن أحدا– كما أن مشاهدة المسرحية ضرب من اللعب و لا يخفى ما للعب من فوائد للطفل. و بهذا نستطيع القول أن قيمة مسرح الأطفال تكمن أساسا في فاعليته التربوية.

2) ــ تجربة الإخراج النسوي:تتمثل في إخراج "حميدة آيت الحاج" لأول عمل مسرحي بعنوان (أغنية الغابة)

(*) نرى من الواجب التمييز بين نوعين من المسرح الموجه للطفل، هما : مسرح الأطفال و هو:<< المسرح الذي يقدمه المحترفون المتخصصون للأطفال و يمثل فيه الصغار إلى جانب الكبار في بعض العروض>> ينظر: حسن مرعي: المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993،ص: 15،

إذا لا يقصد به فقط المسرح الذي يقوم فيه أطفال بدور البطولة، لأن هناك من يرفض قيامهم بالتمثيل لعدة أسباب << إهمال الدراســة، الإصابة بعقد نفسية عندما يشتهرون ثم يتروون في مجاهل النسيان، و التعب الصحي>> ينظر: عبد المجيد شكري، الدراما المرئية، العرب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 1995، ص: 92 . في حين نجد نوعا آخر من العمل المسرحي هو المــسرح المدرســي هــو: << مجموعــة النشاطات المسرحية بالمدارس التي تقدم فيها فرقة المدرسة أعمالا مسرحية لجمهور من الزملاء و الأساتذة و أولياء الأمور. و هي تعتمد هوايات كالتمثيل و الرسم، تحت إشراف مدرب التربية المسرحية>> ينظر: حسن مرعي: المسرح المدرسي، ص: 13، فمسرح الطفل مسرح عــام بينما المسرح المدرسي مسرح خاص.

(**) تنظيم مهرجان مسرح الطفل سنة 1982، و1983، و 1986، 1989.

(95) العيد جلولي: النص المسرحي للأطفال في الجزائر، الأثــــر مجلة الآداب و اللغات، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعــة ورقلــة، الجزائر، ماي 2003، ع2، ص: 223

(96) نجيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الإسراء للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 1991، ص: 104

سنة 1987، و تلتها مسرحية (موت التاجر المتجول) سنة 1988 من إخراج " فوزية آيت الحـــاج"، و بهـــذا تعـــزز الإخراج المسرحي بتجارب متنوعة و كل جديد يحمل إبداعا.

3) ــ المسرح الجزائري بالأمازيغية: كعرض مسرحية " ويليلم شكسبير"، (روميو و جولييت) بلغة الشاعر "سي محند أومحند"*.

و لعل ما قدمناه من الإحصاءات – التي لا يمكن حصرها بكل دقة لأن هذا يحتاج إلى دراسات متخصصـــة- يكفي لتصوير حالة المسرح الجزائري، لكن لابـــد أن نتابع أسباب تراجع المسرح مؤخرا لنلم بجوانب الموضوع، و ليكن حديثنا خارج لغـــة الأرقام التي لم يعد أحـــد يثق بها رغم أننا في زمن الرقمنة.

و) ــ أسباب الأزمة التي يعيشها المسرح الجزائري مؤخرا:

لعل البحث عن أسباب الأزمة التي تلفّ الظاهرة المسرحية في الجزائر، قضية شائكة وكثيرة التشعبات، ولكـــن يمكن أن نحددها –حسب رأينا– في:

النص أولا، فثقافة الممثل ثانيا، ثم التواصل مع جماهير النظارة ثالثا، بل إن هذه الأزمة تتجاوز حدود الإبـــداع، لتلف كذلك مسار النقد الممارَس على الظاهر المذكورة. و ارتأينا الوقوف عند كل سبب بشيء من التحليل:

1 ــ النص: الجنوح إلى الاقتباس الذي يتخذ أحيانا شكلا من التأليف الآخر بحيث يفرغ النص المقتبس مـــن مضمونه ليلبسه مضمونا مختلفا يذهب بالمعاني كلها ما خلا بعض الفواصل العامة، << و لم يكن الاقتباس في أية دولـــة من الدول هو الأصل في القيام بالنهضة المسرحية و لكنه يعتبر مرحلة من المراحل التي يلجأ إليها من أجل توسيع دائـــرة النشاط المسرحي، في الفترات التي ينعدم فيها الإنتاج المحلي>>[97] كما أن الاقتباس في حـــد ذاته ليس عملية إبـــداع

(*) سي محند أومحند(1848-1906) شاعر باللسان الأمازيغي ولد بناحية آيت إيراثن بولاية تيزي وزو (الجزائر) درس القرآن واللغة العربية، بعد ثورة الحداد والمقراني أعدم أبوه ونفي عمه إلى كاليدونيا الجديدة. انتقل إلى مدينة عنابة، عاش الشاعر حياة مليئة بالنضال والتشرد ، نظم شعره في الاغتراب و حب الوطن والحكمة، ويعد امتدادا للشعراء الجوالين الذين يتغنون بشعرهم ويلقونه بعفوية في أوساط الناس و يقال << أنه أقسم ألا يعيد أيا من قصائده أكثر من مرة واحدة >> فتناقلتها الأجيال شفهيا إلى أن جمعها الكاتب " مولود فرعون" و الباحـــث في اللسانيات " مولود معمري".ينظر: عقيلة رابحي: دعوة إلى الاهتمام بالقيم الفنية و الإنسانية في قصائد أمقران الشعراء(اختتام أشغال الملتقى الوطني حول الشاعر سي محند أو محند)، نشر في الموقع : الخميس 2 أفريل2008
www.asmat-elchamal.com/ar/?p=98&a=2677

(97) مخلوف بوكروح: المسرح الوطني البحث عن الذات، مجلة الجيش، الجزائر، ماي (أيار)، 1980 ع 194،ص: 66

بقدر ما يعتبر تنظيما، و مع تفاقم هذه المشكلة برزت ظاهرة التأليف الجماعي لكنها آلت إلى تخبط بسبب البعد عن الطرح العميق للفكرة و الاعتماد على أسلوب السرد المليئ بالحشو و الإطناب.

كما أن النصوص المسرحية المحلية وظيفية أعدت من أجل العرض بمعنى الذين كتبوا النص ليسوا محترفين بل كتبوا بصفة استعجالية للعرض و كأن المسرحية لا يجب أن تطبع و إنما لتمثل فقط، وهذه مقولة تتردد دائما و القصد منها ربط المسرح بجانبه الفرجوي وتعطيل علاقته بالأدب، وهي ما تزال لحد الآن تثير تفكير فلاسفة المسرح ومفكريه. لا يمكن بطبيعة الحال نفي طابع المقروئية عن النص المسرحي، << فنادرا ما نقرأ نصا مسرحيا دون أن نتخيل فضاءاته وممثليه وديكوراته، ومن ثمة فقراءة النص ليست قراءة بريئة، إنها قراءة ماكرة تقود القارئ إلى أن يلبس جبة المخرج المسرحي أو جبة المتفرج على الأقل>>[98].

ومن جهة أخرى، النص المسرحي عنصر من عناصر صناعة الفرجة،<< يعد شكسبير من أكثر المؤلفين قراءة وتقديما لأعماله في الآن نفسه>>[99] ولهذا لا يمكن أن نحسم الأمر بسهولة ونتخذ موقفا مع هذا الجانب أو ذاك إلا أننا نعتقد أن النصوص المسرحية التي تتضمن شحنة كبيرة من الأدبية التي لا تتعارض مطلقا مع قابلية الإنجاز على الخشبة تتمتع بحياتين، حياة بين القراء، وحياة على خشبة المسرح.

2 ــ ثقافة الممثل:

يعتبر الممثل متلقيا يشارك في قراءة النص المسرحي و تأويله لهذا لا يمكن للممثل أن يعتمد على موهبته فقط. و لو كان الأمر كذلك لجردنا المسرح من رسالته الإنسانية و لحصرناه داخل دائرة مغلقة. كما أن أسطورة الفن للفن لم يعد لها مكانا و خاصة في مجتمعنا الذي يشهد مرحلة التحول الجذري،و ذلك أن الفن الحقيقي نابع من الواقع المعاش << و الفنان الصادق هو الذي يعتنق الصدق و يعبر عن هموم و آمال الشعب، و يدرس مجتمعه و تاريخه و يحدد موقفه في الحياة هنا تكمن أهمية الثقافة بالنسبة للفنان بصفة عامة و الممثل المسرحي بصفة خاصة>>[100]، ذلك أن الموهبة وحدها لا تكفي دون الثقافة التي تغذي هذه الموهبة وتدفعها إلى الإبداع و إلى توسيع إمكانيات و طاقات الممثل الباطنية

---

[98] سعيد الناجى: أزمة المسرح عالمية ولكن لها وتائر مختلفة بحسب التجارب والثقافات ، مقال على الرابط التالي:

http://www.yemen-press.com/news.php?go=fullnews&newsid=256

[99] المرجع نفسه، الرابط نفسه

[100] مخلوف بوكروح: المسرح الوطني البحث عن الذات، مجلة الجيش،، ماي (أيار)، 1980، ع194،ص: 66

و الخارجية. و ذلك حتى يتحول من كائن آلي يعتمد كليا على الذاكرة، إلى مبدع يفجر الحركة و الحيـــاة و الحــــروف و المواقف<< إن الذاكرة هي الدعامة الأولى للممثل، و لكنها في المقابل عدوه الأول أيضا، و ذلك لأنها تنفي الحيويـــة والتلقائية>>[101] و من هنا كان لابـــد للممثل أن يتذكر و ينسى في نفس الوقت، وذلك حتى لا يصبح التـــشخيص مجرد إلقاء مسرحي، و تلاوة لمخزونات المذاكرة.

3 ــ الجمهور:

يصعب الحديث عن جمهور مسرحي لأن المؤسسة المسرحية لم تتمكن لحد الآن من إيجاد تقاليـــد مـــسرحية جماهيرية خاصة بعد تأميم المسرح أين تـــم التركيز على دعم الدولة و التخلي عن الجمهور الذي يعد الدعم الأساســـي للمسرح هذا من جهة، و من جهة أخرى عجز المسرح من مناقشة الحدث السياسي و الاجتماعي والاقتصادي بحرية تامة، قائمة على الحوار و عدم تهميش الآخر، هذا ما أدى إلى تراجع الخطاب المسرحي، بل أدى به إلى الانكماش و الانطواء إلى الداخل، و إن حدث و ناقش الأحداث، فهو يناقشها بأسلوب التأويل، و لما كان الجمهور الجزائري يرفض الأســـلوب الأخير لصالح رؤية الحدث بوضوح، عزف عن الحضور. << فالمشاهد يتوقع من خلال العرض المـــسرحي أن ينتمـــي بالعرض إلى المستقبل، فالمسرح يحاكي مصائر المجتمعات، و مصائر الفرد داخل المجتمعات(...) فإذا لم يراقـــب مـــشاهد العرض همه و مصيره و السر غير المعلن على خشبة المسرح، سينسحب>>[102]، و لذلك هنالك فجوة بـــين المـــسرح والجمهور.

كما أن الجمهور الجزائري لا يريد لقاءات شكلية و مهرجانات صورية بل يريد فنا مسرحيا صادقا بتعبيره مؤثرا بجمالياته، يحمل عبر مشاهده المتعة و الفكر معا فالمسرح في آخر المطاف يتغذى من جمهوره" ألقوا بالمسرح إلى الخـــشبة يحتضنه الجمهور".

(101) عبد الكريم برشيد: أغلب المسرح العربي الراهن استهلاكي، مجلة:دراسات عربية ، المغرب، ماي (أيار) ، 1979، السنة 15، ع 7، ص: 137

(102) التقاء (الوطن) بالمخرج عبد الرزاق قبيل أثناء عرض مسرحية (أعتذر أستاذي)، ضمن مهرجان أيام عمان المسرحية. مقال على الرابط التالي: http://zhathem.maktoobblok.com/1150417

4 ــ النقــد المسرحي:

لا نظن أن هناك تعريفا دقيقا للناقد المسرحي وبالتالي لا يمكن قصر النقد المسرحي على النقاد دون غيرهم مـــن المهتمين بالمسرح. و حسب اطلاعنا على تاريخ المسرح و جدنا أن من أهم النقاد:

كتاب المسرح ومخرجوه والمشتغلون بمهنه المختلفة، فالنصوص النقدية التي تركها"بريخت برتولـــت Brecht Bertolt" و "أنطونان آرتو Antonin Arthaud" و"غروتوفسكي جيرزي Jersy Grotowski" و "موليير جـــان باتيست بوكلان Jean Baptiste Poquelin Molière" وغيرهم كانت مهمة جدا.

ولهذا يصعب علينا أن نحدد بدقة من له الحق في ممارسة النقد المسرحي، وبالنسبة لنا نعتبر أنه مهـــم جـــدا أن يكتب الكتاب والمخرجون في النقد المسرحي لأن هذا يطلعنا على أراء المبدعين والممارسين، كما أنه مهم أن يتجاوز النقاد خطوط النقد للانخراط في المسرح كتابة وإخراجا وغيرها فهذا يمنح للنقد مشروعية معرفة المسرح من داخـــل مهاراتـــه الإبداعية.

و بالنظر إلى واقع المسرح الجزائري فإن أزمة النقد مرتبطة بالمآل الذي تجده الخطابات النقدية، أي هل يـــنجح النقد في توجيه الممارسة المسرحية ؟ وبعبارة أخرى، فالأزمة هي أزمة تواصل، أي هل ينصت المبدع المسرحي لـــصوت النقد المسرحي؟ هل رسخنا تقليدا يقضي بالتفاعل بين النقد والإبداع في المسرح؟ أم ما يزال كل واحد يعيش في جزيرته الإبداعية وحيدا، حيث لا ينصت المخرجون للنقد، ولا ينتبه الممثلون إلى أهميته، ولا يساهم المؤلفون فيه و نخص بالذكر أساتذة الجامعة و كأن الجامعة لا تعترف بالخطاب الجمالي وهكذا دواليك.

إننا هنا بصدد أزمة تفاعل بين أطراف العملية المسرحية، وهي أزمة يتحمل مسؤوليتها رجال المـــسرح كمـــا تتحملها المؤسسات مثل المسارح والفرق والمهرجانات وغيرها. و نحن نلاحظ أنه غالبا ما يتم الترحيب بالنقد المـــسرحي حين يتعلق الأمر بالثناء، وحين يكون النقد موضوعيا فمآله الإهمال. إذا علينا أن نعترف بأن الأزمة تكمن في تعاملنا مع النقد المسرحي وفي قدرتنا على قبول اقتراحاته، مما يجعله عاجزا عن توجيه المسرح وعن جذب الجمهور إليه.

أما عن العلاقة بين المسرح و وسائل الإعلام، فالملاحظ النقص الكبير في هذه العلاقة بمعنى أن ما يكتـــب عـــن النشاط المسرحي لا يضيف الشيء الكبير اللهم إلا الكتابة السطحية الصحفية، و النقـــد من أجل النقـــد.

ز) ـــ الحلول المقترحـــة:

1ـــ الإكثار من المحاولات في الكتابة المسرحية، والمثابرة الجيدة على العمل فى المسرح، باســـتغلال الطاقـــات الشابة.

2 ـــ فسح المجال للأساتذة الجامعيين للقيام بدراسات حول تاريخ المسرح الجزائري و لـــن يكـــون ذلـــك إلا بالاتصال بالعديد من الدول التي تركت بصماتها في تاريخ المسرح الجزائري.

3 ـــ تشجيع البحوث الأكاديمية في مجال النقد المسرحي و الفن والجمال.

4 ـــ الاهتمام بالتكوين و نشر الثقافة المسرحية و الاستفادة من التقنيات الحديثـــة وتـــسخيرها في الأعمـــال المسرحية كتابة و إخراجا.

5 ـــ إحداث وسائل إعلام متخصصة في نقد النص و العرض و كل جوانب المسرح << فرنسا، وهي تمتلك تقليدا مسرحيا عريقا، تتخذ التلفزة الآن أداة لإنعاش المسرح من خلال الإشهار لمنتوجاته والإخبار عن جديده وتقـــديم أخبار نجومه>>[103] فوسائل الإعلام أداة للتسويق المسرحي.

6 ـــ توسيع دائرة الإنتاج و التسويق بتشجيع التبادل بين الدول العربية، و يمكن لاتحاد إذاعات الدول العربية أن يسهم في التقارب و التعاون بين أقطار العالم.

بعد هذه اللمحة التي حاولنا فيها رسم صورة واضحة المعالم تحكي قصـــة مسار المســـرح الجزائـــري، وتبيّن واقعه في الفترة المحددة في البحث. ننتقل إلى فحص (Diagnostiquer) المتعاليات النـــصي(Transcendante textuelle) من خلال معطيات النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـــ "محمد بن قطاف".

---

(103) سعيد الناجي: أزمة المسرح عالمية ولكن لها وتائر مختلفة بحسب التجارب والثقافات مقال على الرابط التالي:

http://www.yemen-press.com/news.php?go=fullnews&newsid=256

الفصل الثالث

(الشهداء يعودون هذا الأسبوع) مقاربة في المتعاليات

1-المحور الأفقي التزامني

1-1- المنـــــاص

1-2- معمـــارية نص

1-3- الميتانـــص

2- المحور العمودي الزمني

2-1-التنـــاص

نظرا لأهمية الممارسة النقدية سنحاول أن نقدم إضاءة تطبيقية للمتعاليات النصية **Transcendante textuelle)** (متخذين النص السردي فضاء لذلك، و كان النص المسرحي الموسوم بــ(الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ" محمد بن قطاف" مدونة عملنا.

وانطلاقا من إيماننا العميق المتمثل في محاولة التوفيق بين الجانب النظري و الجانب التطبيقـــي اعتمـــدنا علـــى عمل"جيرار جنيت Gérard Genette" في رصد الحالات المختلفة التي يكون فيها التعالق بين النصوص موجودا وذلـــك باستخدام << المحـــور العمـــودي الـــزمني (L'axe paradigmatique) و المحـــور الأفقـــي التـــزامني (L'axes syntagmatique)>>[1] ، مع ضرورة التنبيه إلى إمكانية تفاوت دراسة كل نمط من هذه الأنماط بحسب مقتضى حاله وما يمكن مدارسته في المدونة.

يتزل الحديث عن العتبات في إطار المنظومة النقدية الحديثة و أساسها التمكن من سوابق النص ولواحقه في إطار السعي إلى التمكن من النص الذي لم يعد قائما على منحي المبنى و المعنى بل وقع التجاوز وطرح بدائل تخص الممارســـة النقدية للنصوص، هذه الأخيرة تسبق النص و تمهد له و تنظم عملية تقبله لأنها العلامات الأولى التي تباشرنا حين نطـــالع النص.

سنسعى – على الرغم من الزخم المعرفي لهذه المصطلحات– إلى بناء رؤية تصهر جميع ما قُدِمَ في إطار واحـــد، لذلك سنخص في بدء حديثنا عما قدم نظريا، فمن خلاله نستبين المحور الأفقي و العمودي في إطار عملي رسخ في المجال النقدي.

1– المحور الأفقي التزامني (L'axe syntagmatique)

1 ــ 1 ــ المنـــــــاص (Para textualité)

أ) - المناص مقولة شعرية و متعالية نصية:

يعد المناص عتبة تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، و فضاءاته الرمزية والدلالية، فكان "جـــيرار جنيـــت Gérard Genette" أحد المشتغلين عليه، حيث أنه لم يقدم له تحديدا، إلا بعدما عدل من مفهومه لمقولـــة **الـــشعرية)**

[1] Ferdinand De Saussure: cours de linguistique générale, éd, Talantikit, (la nouvelle collection), Béjaia, 2002, p: 147-151.

(فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسينة العامة)

(Poétique سنة 1982، في كتابة (**أطراس** Palimpsestes)، الذي تجاوز فيه معمارية النص كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب والصيغ القولية، والأجناس الأدبية << ليصبح الآن موضوع الشعرية عنده، هو المتعاليات النصية>> [2] التي ضمنها خمسة أنماط، من بينها المناص الذي حاز على اهتمام مثير في المقاربات النقدية المعاصرة، بل أضحى يمتلك نظريته الخاصة به في خضم النظرية الأدبية، و ذلك بعد أن أفرد "جيرار جنيت Gérard Genette" للمناص كتابه (عتبات **Seuils**) عام 1987 حيث قدم لنا تعريفا مفصلا للمناص بجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية، و الشعرية عامة << يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورا و أكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي>>[3].

فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته و تسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف، الجنس الأدبي، دار النشر(...)، وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله و استهلاكه << فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح>> [4] أي أنه بمقدورنا تكوين معرفتنا بالنص تأسيسا على العتبات التي أخذت نصيبها من الأهمية.

و بالتالي يغدوا المناص الوسيلة التي تمكن نصا ما أن يصبح كتابا بذاته، ويقدم نفسه للقارئ، و يضيف "جيرار جنيت **Gérard Genette**" في كتابه (عتبات **Seuils**)، أن المناص هو: << الذي يجعل النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة>>[5] أي أنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب، أو كما قال "جيرار جنيت **Gérard Genette**" نفسه في شكل تنبيه << احذروا العتبات**!**>> [6].

---

[2] Gérard Genette, Palimpsestes, p:7

[3]Ibid, p: 7-8

[4] بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص،إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2000، ص: 23

[5] Gérard Genette: seuils, p:7

[6] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية و الدلالة)، شركة الرابطة ، الدار البيضاء، ط1، 1996، الغلاف الخارجي من الوجهة الداخلية الأمامية.

وعليه، فالمناص عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية، تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية، ودراسة العلاقة الموجودة بينها و بين النص.

وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي.

لذا فللعتبات << الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه>>[7]، إذ كيف لنا أن نقرأ نص المدونة (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) إذا تجاوزنا العنوان و لم نعرف حواشي النص، كما يسميها " فيليب لوجان Phillippe Lejeune " من << اسم الكاتب، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، التي هي في الحقيقة من يوجه كامل القراءة >>[8].

إذا ، فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب و الإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص و مدلوليته الإنتاجية، و منه ينقسم المناص إلى:

1 – النص المحيط **(Péritexte)** هو: << عبارة عن ملحقات نصية، تتصل بالنص مباشرة، كالغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش(...)>>[9] أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب.

2- النص الفوقي **(Epitexte)** هو: << كل نص بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات>>[10]، فهو كل نص مواز لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، كأن يكون منشورا بالجرائد والمجلات والبرامج الإذاعية، واللقاءات والندوات.

---

[7] عبد العالي بوطيب: برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي و التاريخي، مجلة المناهل، (د ب)، جوان (يونيو)، 1997 ، السنة 22، ع 55، ص: 64

[8] Phillippe Lejeune:le pacte autobiographique, ed. Seuil, Paris, 1975, p:45
(فيليب لوجان: عقد السيرة الذاتية)

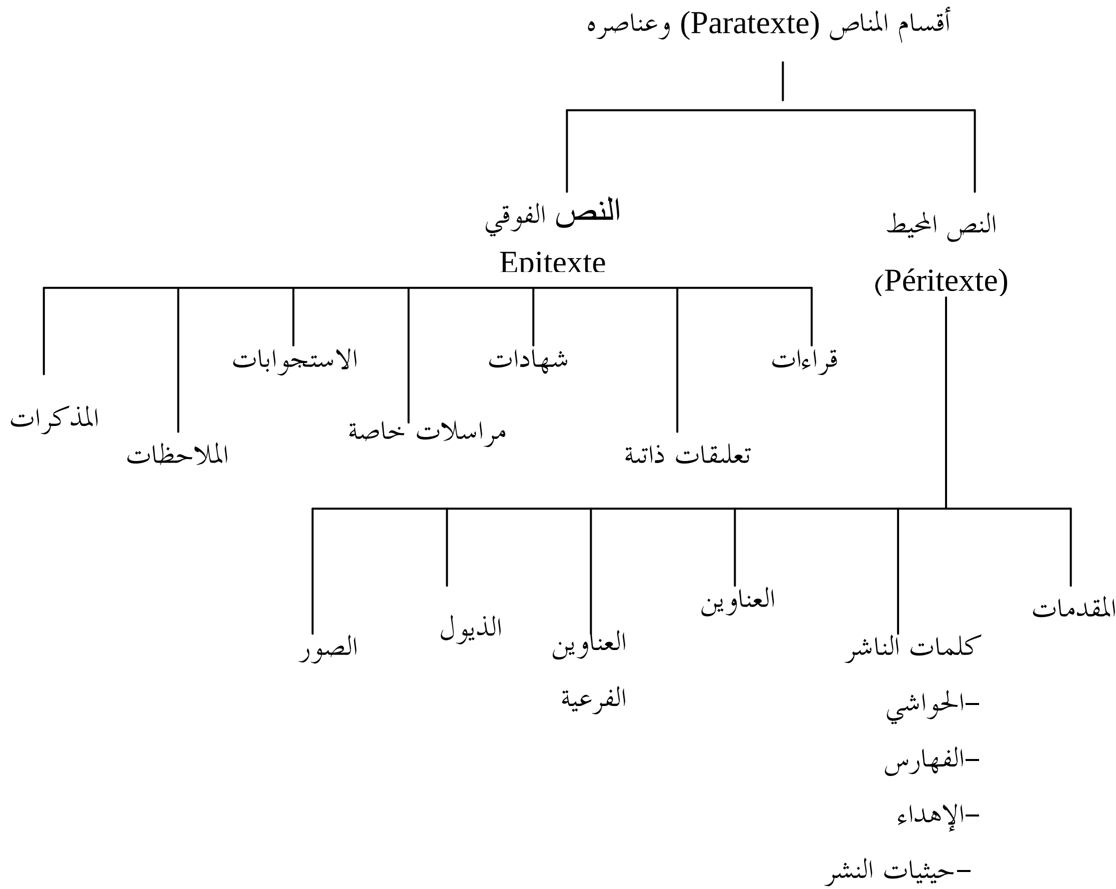
[9] Gérard Genette :seuils, éd. Seuil, Paris 1987, p:7

[10] محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي و المتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، 1997، السنة 16، ع32، ، ص: 196

فهذان النصان- المحيط و الفوقي- يحيطان بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيس، ولا يمكن فهم هـــذا النص أو تفسيره إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة. و يشكل تعالقهما - النص المحيط و الفوقي- حقلا فـــضائيا للمنـــاص، يتحققان في المعادلة التالية:

المناص = النص المحيط + النص الفوقي

و لنوسع من هذه المعادلة المناصية نتعرف على العناصر التي يتكون منها كل قسم، نقترح الخطاطة التالية:



و من هنا فإن هذه الدراسة لن تخوض في كل هذه التفصيلات و لن تستطيع أن تفعل ذلك، و إنما سنختار جملة من التمظهرات المناصية لنرى مدى تحققها على نص المدونة، بقدر ما يسعف به المقام، و طرائق القراءة المتاحة.

ب) ــ تمظهرات المناص:

سنتتبع كيفية تحقق التمظهرات المناصية في مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ "محمد بــن قطــاف" جاعلين من سؤال "رولان بارت Roland Barthes" << من أين نبدأ ؟ ?Par où commences>>[11] السؤال التأسيسي حينما نجعل من النص موضوعا للدراسة، ليجيبه " ليو هوك Leo Hoek " بأن البداية << يجب أن تكون من العنوان الذي له الأولوية على باقي عناصر النص>>[12].

و من هنا كان لابد من مهاد نظري يقف عند العنونة وما استقام لها من رؤى وتصورات في الممارسة النقديــة المعاصرة وهي تنجز مشروعها النظري للتوقف عند نظام العنونة و أنساقها فيما اختاره "محمد بن قطاف" لنصه، لنلاحق تجليات العنونة و آليات تشكلها متخذين شعرية العنونة التي نراها أفقا صالحا لتمثل قرائي بما تم لهذه الفاعلية من استجابات لخصائص تجربته الشعرية في أفقها الدلالي و تشكلاتها الفنية وفي سياقاتها الشعورية و المعرفية.

1 ــ 1 ــ1 ــ العنـــــــوان (Titre)

أ)– العنوان لغـــــة:

تحيلنا المراجعة المعجمية و هي تكشف عن جذر مفردة (عنوان)، إلى دلالات (الظهور، القصد ، السمة،) – مع أن هناك دلالات أخرى و لكن اكتفينا بذكر ما يعنينا– فقد ورد في لسان العرب أن مادة (عنا) تحمل معنى:

<< الظهور: ويقال: عَنَتِ الأرض بالنبات تعنو عُنُوًّا وعنا النبت يعنو إذا ظهر.

القصد: يقال: عَنَيْتُ فلانا عَنْيًا أي قصدته.

الوسم أوالسمة أو العلامة. قال ابن سيدة: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر.>>[13]

وفي المعجم الوسيط << (عَنْوَنَ) الكتاب عَنْوَنَةً، و عِنْوَاناً: كتب عُنْوَانَه.(العُنْوَانٌ): ما يــستدل بــه علــى غيره>>[14]

ما نستنتجه أن هذه الدلالات اللغوية **للعنوان** تقترب من مساحة التداول الاصطلاحي و ذلك على النحو التالي:

---

(11) جليلة طريطر: في شعرية الفاتحة النصية، مجلة علامات في النقد، مطبعة الفلاح، بيروت، سبتمبر 1998، مج29 ،ج 7،ص: 145

(12) رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث(دراسة في المنجز النصي)، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 1998، ص: 115

(13) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (المعروف بابن منظور): لسان العرب، **مادة (عنا) ج 15، ص:** 101 – 107

(14) إبراهيم أنيس و عبد الحليم منتصر و آخرون، المعجم الوسيط، مطابع دار المعارف، مصر، ط 2، 1973،ج 2 ،ص: 633

فالظهور يشير إلى أن عنوان الكتاب هو أول لقاء مادي (فيزيقي) محسوس بين القارئ و الكاتب، فكأن العنوان يظهر ويبرز أمام القارئ ليعلن عن نفسه. كما أن دلالة الظهور و البروز تشبه ما يهتم به النقد الحديث حول الصورة الأيقونية والحيز الذي يشغله من الصفحة، وتشكله البصري الهندسي.

أما المقصدية في العنوان تعني أن العنوان يقود إلى مرجعية ما: ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية. و في الوقت الذي يقود العنوان القارئ إلى النص هو من زاوية يخبرنا بشيء ما.

و أما المعنى الثالث، السمة و هي تحيل إلى أن عنوان الكتاب هو علامته التي بها يعرف وإليه يشار دون غيره من الكتب.

في حين أن اعتبار العنوان دليل ظاهر كونه يدل على باطن الكتاب و محتواه.

وإذا بحثنا عن مفهوم العنوان في الآدب الأجنبية كالفرنسية مثلا، فالعنوان << مشتق من (تيتولوس) اللاتينية، كما ورد في معجم (قرادوس) و هو ما دل على محتوى الأثر سواء بطريقة حسية، أو مجردة، أو مجازية>>[15]

ب)- العنوان اصطلاحا:

تجدر الإشارة في البدء إلى تذكر تحذير"جيرار جنيت Gérard Genette"من محاولة تعريف العنوان، لأنه <<يتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني(...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة أكثر منه كونها عنصرا حقيقيا>>[16]، بيد أن هذه الحقيقة لا تمنع من وضع بعض النقاط كسياج تؤسس لمفهوم العنوان سيما بعد نشأة البنيوية(Structuralisme) و السيميائية (sémiohogie)

وبالنظر إلى ثقافتنا العربية المتصفة بالشفاهية، يندر وجود العنوان ذلك أن << سياق الموقف في الاتصال الشفهي يغني عنه، بينما غياب هذا السياق في اللغة الكتابية يفرض وجود مجموعة علامات يتعوض بها المكتوب منه>>[17].

[15] محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، يوليو (جويلية)/ سبتمبر1999، مج 28، ع1، ، ص: 457

[16] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاتها التقليدية) ، دار توقال للنشر، المغرب، ط 1، 2000، ص: 91

[17] محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998، ص:15

غير أن القول بندرة العنوان في رصيد الشعر العربي القديم، لا يعني انعدامه كلية، فهذه البلاغة العربية تجعل من العنوان بنية نصية جمالية، ذات وظيفة إخبارية، و هذا ما جاء به أحد البلاغيين القلائل الذين عنوا بالعنوان، و هو "ابن الأصبع المصري" في كتابه (تحرير التحبير)، الذي أفرد له بابا ، و جعله نوعا من أنواع البديع، التي لم يسبق إليها، حين عرفه بقوله: << هو أن يأخذ المتكلم في غرض له من وصف، أو فخر، أو مدح، أو هجاء، أو عتاب، أو غير ذلك، ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنوانا لأخبار متقدمة، أو قصص سالفة >>[18]، و هذا ما قال به " كارل بروكلمان Carl Brockelmann"[*] حين أثبت لنا العديد من العناوين، نذكر على سبيل المثال << الكواكب الدرية في مدح خير البرية (وتسمى البردة) لشريف الدين أبي عبد الله علي محمد بن سعيد البوصيري الصنهاجي>>[19].

وبما أن لكل بيئة و عصر تقاليده و أعرافه، فقد احتمى الشعر العربي بخصائصه الإيقاعية و الصوتية من: **روي وقافية** و **مطلع**، ليصنع منها عنونته، فنجدهم يقولون: (ميمية عنترة) و (سينية البحتري) أو يصفونها بمكانتها قائلين (لامية العرب) أو يردونها إلى ظرفها فيقولون:(الحوليات) و (المعلقات)، كما أن هناك قصائد سماها الخيال الجماعي لفرادتها بـــ (اليتيمة) أو بأسماء من سهروا على التأمل في جمالها وجمعها كــ (الأصمعيات) و(المفضليات).

ولعل من أبرز ما تميزت به العناوين العربية القديمة، اعتمادها بنية السجع القديمة الموسيقية، خاصة دواوين المرحلة الممتدة من القرن الخامس إلى القرن الثاني عشر هجري، كديوان (اقتراح القريح و اجتراح الجريح) لــ " أبي الحسن علي بن عبد الغني الحصري".

إلا أننا لا ينبغي علينا أن ننساق وراء آراء بعض المحققين الذين ابتكروا للقصائد عناوين تنسجم و موضوع القصائد، إننا لم نعثر – في حدود اطلاعنا- على ناقد قديم أو محقق متأخر من يقول بأن الشعراء كانوا يضعون عناوين لقصائدهم، وهذا في تصورنا، ليس مفخرة ولا منقصة لتراثنا الشعري<< فالشعراء القدامى لم يولوا العنوان أهمية و أرسطو قبلهم لم يتطرق هو الآخر إليه>>[20]، فالشعراء القدامى ابتعدوا عن عنونة القصائد، و فضلوا ترك القصيدة حرة

---

[18] ابن الأصبع المصري: تحرير التحبير(في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن)، تح: حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، (د ط)، 1963، ص: 553

[*] كارل بروكلمان Carl Brockelmann (1868-1956): مستشرق ألماني، له (تاريخ الآداب العربية)و (تاريخ الشعوب الإسلامية). ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 124

[19] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاته التقليدية)، ص:103

[20] المرجع نفسه : ص:106

في اختيار مسار رحلتها، أما عن اسم المفضليات و الأصمعيات فنسبة للناقدين "المفضل الضبي" و"الأصمعي" و بخصوص مصطلح المعلقات لأنهن علقن على أستار الكعبة و المذهبات لأنهن كتبن بماء الذهب.

هكذا أصبح صوت واحد بإمكانه أن يمتلك ناصية القصيدة ككل، ثم مجموع القصائد في سلسلة تتابع عجيب، يسمح لسؤال شرعي وجيه، لأن يتبادر إلى الذهن: ما سر افتقاد القصيدة العربية للعنوان؟ وحضور هذا الأخير في كتاباته النقدية كـ (البيان و التبيين) "للجاحظ" و الأدبية كـ (مقامات الحريري)، التي اتخذت من أسماء أبطالها أو أماكن أحداثها عنوانا لها.

إذا هناك حكمة لذلك، كان قد تفطن لها "جان كوهين Jeanne Cohen " لما قال:<< إن النثر –علميا كان أم أدبيا– يتوفر دائما على العنوان أي أن العنونة من سمات النص النثري كيفما كان نوعه، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما يمكن للشعر أن يستغني عن العنوان ما دام يستند إلى اللاانسجام، و يفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر>>[21] بهذا تكون فطرة الإنسان العربي النقية، قد قادته إلى تلك المعاني الخفية.

وما العنوان إلا وليد القرن السادس عشر، الذي ترعرع في حضارة القرن العشرين وثقافة الاستهلاك ذات الأسواق التجارية الواسعة.

و بخصوص النقد الغربي نجد من بين المشتغلين بـ**علم العنونة** (Titrologie) " ليو هوك Leo Hoek " الذي يعرف العنوان بأنه << مجموعة العلامات اللسانية(...) التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواها العام، وتغري الجمهور المقصود بقراءته>>[22]، و بناء على هذا التعريف نستنتج أن العنوان يحتل الصدارة في النص لتميزه و كذا لكونه وسيلة لتعيين النص، و تحديد مضمونه و من ثمة التأثير على جمهوره.

و يحدد " كلود دوشي Claude duchet" العنوان << بأنه عبارة عن رسالة يتبادلها المرسل و المرسل إليه. وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل >>[23] .

---

[21] جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، 1997، مج 25 ، ع3، ص:98

[22] Leo Hoek : la marque du titre, (dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle), Mouton éditeur, Lahaye, Paris, New york, 1981,P: 17

ليو هوك: أثر العنوان (الأليات السيميوطيقية للممارسة النصية)

[23] Voir: Gérard Genette : Seuils, p156

أما من الناحية البنيوية فالعنوان لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا وغالبا ما يكون كلمة أو شبه جملة إلا أنه من الناحية النظرية لا شيء يحصر طول العنوان، فقد يتقلص إلى حد الحرف كما هو حال عنوان ديوان " أنسي الحـــاج"[*] (لــــــن) فكأنما هو مع شدة اختصاره يشكل << أعلى اقتصاد لغوي ممكن>>[24] فيكون العنوان مـــع صغر حجمه مناصا(Paratexte) في إطار علاقته بعناصر أخرى طبقا لرؤية "جيرار جنيت Gérard Genette".

لنصل في الأخير بعد كل ما أوردناه من تعاريف للعنوان إلى نتيجة مفادها أنّ العنوان مرتبط ارتباطــا عـــضويا بالنّص الذي يعنونه << فهو نص صغير يعد مدخلا لنص كبير كثيرا ما يشبهونه بالجسد رأسه هـــو العنـــوان>>[25]، إضافة إلى كونه علامة لغوية تتصدر النّص ويلفت انتباه المتلقي إلى مدلولات النّص.

ولولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سببًا في ذيوعه، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالا عليه و على صاحبه.

و نظرا إلى حساسية العنوان يتريث المؤلفون في اختيار عناوين نصوصهم وفقا لمعايير معينة.

ج)- معايير تموضع العنوان:

بعد خروج العنوان من مكانه النصي (Textuel) إلى مكانه المناصي (Taratextuel) ظهـــر الاهتمـــام بـــه <<موقعيا و تركيبيا و جماليا و تجاريا و دلاليا >>[26] و فيما يلي بسط لهذه المعايير :

موقعيا يتعلق بكيفية وضع العنوان، إذ يمكننا تحديد مكان ظهور العنوان في **صفحة العنوان** (Page de titre) التي تحتل ما نسميه اليوم الغلاف << كما يرى جيرار جنيت أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19 بعد تطور صناعة الكتاب، ثم و لضياع الغلاف، وضع في صفحة داخلية >>[27] و هي الكيفية التي نشاهدها اليوم.

(*) أنسي الحاج شاعر لبناني معاصر، ولد سنة 1937، من دواوينه: (لن)1960 عن دار مجلة الشعر، و هو أول مجموعة شعرية له و (الرأس المقطوع) 1969، (ماضي الأيام الآتية) 1965، (ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة) 1970، ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، ص: 283

(24) محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص: 10

(25) محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، يوليو (جويلية)/ سبتمبر1999، مج 28، ع1،ص: 455

(26) المرجع نفسه : ص: 457

(27) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:46

وأما **تركيبيا** فيتعلق بالجانب اللغوي للعنوان الذي يبدو في ظاهره أنه مفتوح أمام المؤلف في اختيار التركيب المناسب فيمكن أن تكون كلمة أو جملة فعلية أواسمية، أو قد يأتي مركباً وصفياً أو إضافياً، أو حرفا أحيانا وهو ما يضع في الاعتبار أن العنوان قد يطول أو يقصر.

أما **جماليا** فيتعلق بنوع الخط المستخدم في كتابة العنوان خاصة بعد ظهور الطباعة أصبح يتطلب جمالية خاصة من حيث إبراز حروفه و بالخطوط المختلفة و<< قد يكون للعنوان جماليات إيقاعية أو بيانية مثل السجع والتصوير وغير ذلك>>[28]

أما **دلاليا** فتكمن في دلالة العنوان الذاتية المباشرة أو غير مباشرة << إذا ورد العنوان رمزيا استعاريا>> [29]والغاية من دلالة الاختيار اختبار قدرات المحلل في التأويل و إصابة المعنى.

وأما **تجاريا** فيتعلق بتوظيف العناوين لترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته << لذلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية و الجمالية (...) كالكتابة والرسم والتلوين >>[30]

نستنتج مما سبق أن للعنوان أهمية بالنسبة إلى النص، بدليل صراع المبدع بين عناوين كثيرة قبل أن يعتمد واحدا منها، وذلك لا لشيء إلا ليحقق المتطلبات الإيقاعية و قد اشتغل الكثير من النقاد بتحديد وظائفه المتعددة.

د)- وظائف العنوان:

لما كان العنوان فاعلية لغوية، انسحبت و ظائف "رومان جاكيسون Roman Jakobson" اللغوية عليه، فأصبح يؤدي الوظيفة الانفعالية (المرسل)، الوظيفة الانتباهية (المرسل إليه)، الوظيفة الجمالية (الرسالة)، وظيفة السنن (الميتالغوية). إذا، مادام العنوان رسالة لغوية يمكننا بالمقارنة وضع خطاطة تواصلية عنوانية تكون أطرافها: << المعنون (المرسل/ الكاتب)، والعنوان (الرسالة / عنوان النص)، و المعنون له(المرسل إليه/ القارئ أو الجمهور)>>[31]

[28] محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، يوليو (جويلية)/ سبتمبر1999، مج 28، ع1، ص: 458

[29] صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص: 304

[30] محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، يوليو (جويلية)/ سبتمبر1999، مج 28، ع1، ص: 458

[31] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:72

المرسل ———— الرسالة ———— المرسل إليه

المعنون ———— العنوان ———— المعنون له

الكاتب ———— عنوان النص ———— القارئ/ الجمهور

بيد أن العنوان ذو طبيعة خاصة و أبعاد متميزة، تتعالى على طبيعته النصية، فتحقق و ظائف أخرى غير تلك المستنبطة من وظائف"رومان جاكيسون Roman Jakobson" اللغوية.

من ذلك ما قام به "جيرار جنيت Gérard Genette"، فقد حصر وظائف العنوان في أربع (تعيينية، وصفية، إيحائية، إغرائية)، بعد أن وضعها موضوع مساءلة و تشكيك، من حيث ترتيبها و تداخلها و تحققها الفعلي.

و هذا ما يجعلنا نتساءل عن أيّ مدى يمكن إسقاط هذه الوظائف على عنوان النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ " محمد بن قطاف" ؟

1 ــ الوظيفة التّعيينية (La Fonction de désignation):

و هي الوظيفة التي بمقتضاها يتم تعيين اسم الكتاب و تقديمه إلى القراء، فهي اسم على مسمى، لأنها في أصلها << تحديد لهوية النّص وتبدو إلزامية، ولكن دون أن تنفصل عن الوظائف الأخرى>>[32].

إلا أن للوظيفة التعيينية سلبية تتمثل في تقييد حرية التأويل و بالتالي عدم السماح بتعدد القراءات مما يقلل من انتشار الكتاب، و بذلك تكون قد خالفت الوظيفة الأساسية للعنوان، و التي حدّدها " أمبيرتو إيكو Umberto Eco "بقوله:<< على العنوان أن يشوّش الأفكار لا أن يثبتها>>[33].

و يبدو أنّ عنوان المسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) تتجلّى فيه وظيفة التّعيين، بحيث يكفي أنّ تذكر لفظة **الشهيد** في الثقافة الجزائرية، حتّى يكتسب هذا العنوان هالة من الهيبة و الوقار تجلب إليه آلاف القرّاء.

2 – الوظيفة الوصفية (La Fonction déscriptive):

و هي الوظيفة التي يسعى العنوان عبرها إلى وصف محتوى النص، بمنح القارئ فكرة عامة عليه، وهو ما يجعلها << المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان>>[34].

---

[32] Gérard Genette: seuils, p:83
[33] Ibid. p:: 93
[34] Ibid. p:232

والجانب الإيجابي لهذه الوظيفة يتمثل في توفير مساحة من الحرية للمعنون في أن يجعلها << مختلطة أو مبهمة حسب اختيار المرسل للعلامات الحاملة لهذه الوصفية الجزئية و المنتقاة دائما، وحسب ما يقوم به المرسل إليه من تأويل يبدو غالبا افتراضا حول حوافز المرسل>>[35]

و فيما يخص تواجد هذه الوظيفة في عنوان المدونة لم نسجل لها حضورا انطلاقا من بنيته التركيبية الانزياحية، فالقارئ لابد له من قراءة النص حتى يستطيع فك شفرة العنوان.

3 ـــ الوظيفة الإيحائية (La Fonction Connotative) :

تحمل هذه الوظيفة بعضا من توجهات المؤلف في نصه، و هي ليست دائما قصدية << لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية و لكن عن قيمة إيحائية>>[36]، كما أنّها تعتمد على مدى قدرة المؤلف على التّلميح من خلال التركيب اللغوي البسيط.

و لإثبات وجود هذه الوظيفة نستأنس بعنوان نصنا (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) فنجد أن الألفاظ المؤلفة للعنوان تشي بالمنحى الثوري، و ذلك انطلاقا من لفظة **الشهداء** التي تحيل على الآية القرآنية ﴿ **وَ لاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**﴾ [37] إن هذه الإحالة تجعل القارئ يطمئن من عتبة العنوان إلا أن موضوع النص سياسي اجتماعي، و هذا ما يؤكده النص بعد تصفح مضمونه المتمثل في الإشارة إلى مواقع العملاء والخونة المندسين، الذين يعرفهم الشهداء، و يعرفون أدوارهم. و يجهل الأحياء –ضحايا التزوير و التدليس– حقيقة أمرهم.

4– الوظيفة الإغرائية (La Fonction séductive) :

تكاد تكون هذه الوظيفة السمة الغالبة في العناوين، لأن الكاتب يسعى إلى إثارة فضول القارئ و استدراجه لاقتناء الكتاب، هذا ما عبر عنه منذ قرون في مقولة " Furetière " :<<العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre>> [38]، فهذه المهمة يشترك فيها الناشرون الذين يلحون على الكتاب بوضع عناوين مغرية لضمان البيع و تحقيق الربح، لكن " جون بارث John Barth" يقف يرد عليهم قائلا:

---

[35] محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر ، يوليو (جويلية)/ سبتمبر1999، مج 28، ع1، ص: 459

[36] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:87

[37] سورة آل عمران: الرقم، 3 الآية: 169

[38] Gérard Genette: seuils, p:222

<< فأن يكون الكتاب أغرى من عنوانه، أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه>>[39] و هو في هذا يدافع عن الميثاق الأخلاقي لفعل القراءة.

تكمن إغرائية عنوان (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ " محمد بن قطاف" في اختياره المحكم و الدقيق للعنوان المستفز الذي يرغم القارئ على ولوج عالم النص لاستكشاف خباياه، و من ثم تتولد لديه لذة متابعة القراءة.

و مرد هذه الجاذبية انزياح العنوان الذي يطرح علينا جملة من الأسئلة التي لا إجابة عنها إلا بــالوقوف علــى النص.

و من هذا المنطلق يمكن أن نستخلص من عنوان العينة مجموعة من الأسئلة:

س1 / ماذا يريد الشهداء في عودتهم؟

س2 / كيف يعودون ؟

س3 / بل ما طبيعة هذه العودة ؟

س4 / أ هي عودة محسوسة على مستوى الواقع؟

س5 / لماذا يعود الشهداء في هذه الفترة دون سواها ؟

س6 / من سيكون مع أو ضد عودة الشهداء؟

س7 / ما نوع الأسرار التي سيبوح بها الشهداء فور عودتهم ؟

س8 / ماذا لو لم يعد الشهداء؟

من هذه الأسئلة تتفجر إغرائية عنوان النص المنتخب (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لأن عودة الشهداء المعلنة << تعدُّ بحق الشرك الذي ينصب لاقتناص المتلقي >> [40]. فلا مناص لنا- بعد هذه الإغرائية- إلاّ دخــول عــوالم النصوص و فــك رموزه.

---

[39] Dictionnaire des littératures (Historique, Thématique, et Tecnique), éd., librairie Larousse, Paris, 1990, p: 1143 T2

[40] حافيظ إسماعيلي علوي: اللسانيات في الثقافة العربية و إشكالات التلقي (اللسانيات التمهيدية نموذجا)، مقال على الرابط التالي:
www.Fikrwanakd. Aljabribed.com/n58-09 hafidi. Htm

من خلال ما عرضناه يتبيّن لنا أنّ " محمد بن قطاف" مزج في عنوان المدونة بين مختلف الوظائف، مع تبـــاين واضح بينها من حيث نسبة حضورها، إذ هيمنت الوظيفة الإغرائية، في مقابل الوظيفة الإيحائية وبعض الشيء الوظيفـــة التّعيينية وتراجعت الوظيفة الوصفية.و يبدو أنّ هذا الحضور لم يكن اعتباطيا، و إنّما كانت له أسبابه الخاصة، التي نعتقد أنّ أهمها:

أ)- جنوح " محمد بن قطاف" إلى الجمالية في العنونة، وهذا باعتماده على الوظيفتين الإغرائية و الايحائية؛ تعمد الكاتب اختيار أجمل عنوان صياغة، و أشدّه إغراءً وغواية، و وضعه على رأس النص، كي يكون عامل جذب للقرّاء.

فالعنوان لا يكون مغرياً و لا جذابًا إلاّ إذا كانت تعلوه سمة الجمالية، كما لا يمكن أن يكون جميلاً إلاّ إذا كان موحياً إيحاءً << يوقظ حب الاستطلاع و يؤجّج رغبة الكشف لدى جمهور المتلقّين>>[41]

ب)- طبيعة الموضوع الذي عالجه "محمد بن قطاف"، و الذي لم يخرج عن موضـــوع الـــساعة (الـــسياسة و الاجتماع) ، ومن المعلوم أنّ هذا الموضوع من أهم المواضيع التي تعني كل الشعوب – و هنا الشعب الجزائري- لـــذلك ترى "محمد بن قطاف" يسعى بشتى الوسائل إلى لفت انتباه القرّاء، ولعلّ أقصر هذه الطّرق وأنجعها هي سياسة الإغـــراء والايحاء عبر العنوان.

و ما نود الإشارة إليه صعوبة حصر وظائف العنوان في الأعمال الإبداعية << فلـــو أردنـــا أن نرصـــد الوظائف التي أنيطت بالعنوان لوجدناها تجل عن الحصر>>[42]، ولكنّنا اقتصرنا على أشدّها وضوحا وهي الأربعة الـــتي ذكرها "جيرار جنيت Gérard Genette"، وأمّا ما تبقى منها [*] فإنّها مضمنة في الوظائف السابقة.

في الأخير يمكن أن نوزع هذه الوظائف إلى قسمين أو مجموعتين كبيرتين؛ الأولى تنضوي تحتها أهـــم وظـــائف المرسل أما الثانية فيحمل لواءها المرسل إليه، هذا عن الوظاف حسب فكر النقد الغربي، أما أهم ما عبر عنه النقد العربي،

---

[41] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001، ص: 4

[42] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص: 52

[*] هناك وظائف أخرى لا تخرج في معظمها عن << وظيفة الإعلان عن المحتوى، وظيفة التجنيس (تكشف عن الجـــنس الأدبي، قـــصة، مسرحية، رواية ...إلخ)، الوظيفة الإيحائية، الوظيفة التناصية، وظيفة التخصيص والتحديد، وظيفة الإحالة، وظيفة الإستحالة، وظيفة الحـــث، الوظيفة التأسيسية ، الوظيفة الإنفعالية ، الوظيفة الاختزالية ، الوظيفة التّكثيفية >> ينظر: الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنـــوان لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النص الأدبي، منشورات الجامعة، قسمم الأدب العربي، بسكرة، أفريل(نيـــسان)، 2000 ص: 26

فقد سجلنا رأي "عبد الله محمد الغذامي" المتميز في كتابة (ثقافة الأسئلة)، حين قال: << (العنوان) خلاصة دلالية لما يظن أنه فحوى قصيدته، أو أنه الهاجس الذي تحوم حوله >> [43] فوظيفة العنوان بالنسبة للمبدع تفسير النص، أما بالنسبة للقارئ فهو الإعلان و الإشهار للنص، و إغراء لدخول عوالمه.

و قد اختلفت زوايا النظر إلى العنوان باعتباره نصا، فها هو " صلاح فضل" يعتبر العنوان << عنصرا بنيويا، يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهته أحيانا>> [44]، في حين يعتقد "جميل حمداوي" أن العنوان << يؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل إلى نص خارجي يتناسل معه و يتلاقح شكلا و فكرا >>[45] فهو يوسع أفق الرؤية البنيوية المغلقة في شكل توالد و تناسل نصي.

هـ ـ العنوان واقعة لسانية:

تبين لنا -مما سبق- أن العنوان و النص في علاقة تداخلية، فالأول يعلن و الثاني يشرح، و من هذا المنطلق يمكن لنا أن نتوقف عند بعض الأفكار الإجرائية التي نجدها مجسات ناجحة لتفحص عنوان (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) الذي نجده حاضرا في بداية النص أو قبل بدايته وهذا في صفحة العنوان، التي يمكن اعتبارها بمثابة << بطاقة تعريف الهوية>>[46]، لأنها تتضمن:

الاسم: الشهداء يعودون هذا الأسبوع

الوظيفة: إغرائية، إيحائية، تعيينية

تاريخ الميلاد: 13 سبتمبر (أيلول) 1987 بالمسرح الوطني الجزائر كأول عرض

السكن: المعهد الوطني للفنون المسرحية

السلطة المرسلة: محمد بن قطاف

الجنسية: مسرحية

علامات خصوصية: نص / عرض

---

[43] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، (د ط)، 1994، ص: 50

[44] صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص: 254

[45] جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، 1997، مج25، ع 3، ص:102

[46] عثمان بدري: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث (قراءة تأويلية في نماذج منتخبة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الجزائر، 2003، السنة 21، ع 81، ، ص: 17

من هنا تتجلى أهمية العنوان عند ربطه بالنص، فتصبح له دلالات تفسيرية و تعليلية لوجود العلاقة الجدلية بينـــه و بين هذا النص، بل هو **نص مواز** (Paratexte) لـــه آليات إنتاجية وفروض اختياره و منافذ اشتغاله.

من هنا تستوقفنا الدراسة لتفحص تجربة إبداعية جزائرية حافلة امتدت لربع قرن، قدم فيها الكاتب جهدا غزيرا للفن المسرحي تأليفا و اقتباسا و إخراجا و تمثيلا، هي تجربة الكاتب "محمد بن قطاف" منعكسة في شعرية عنوان الـــنص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع).

و لأن العنوان مجموعة من الوحدات اللسانية قابلة للتحليل، كان لابـــد من استراتيجية منهجية كفيلة بـــسبره وقادرة على رصد تموجاته، و هذه الواقعة اللسانية مركبة من ثلاث مستويات:

المستوى النحوي، و المستوى المعجمي، و المستوى الدلالي.

1 ــ المستوى النحوي:

أ) ــ في ضوء النحو الكلاسيكي:

.بما أن العنوان يمثل دليلا لتمييز نص عن آخر، و يفتح أفق القارئ على كون أدبي معين، محفزا إياه على الاطلاع عليه قصد إشباع توقعاته الجمالية، فإن عنوان: (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) قد يسعفنا في استجلاء بعض الاحتمالات التي تتداعى ترتيبيا لتشكل مركبا اسميا خبره عبارة عن مركب فعلي (يعودون): الفعل (يعود) و الفاعل (ضمير متصل الواو)؛ فالفعل المضارع (يعود) محدد الزمان بفضل حضور لفظة (هذا الأسبوع) إلى جواره، و هي ما يسمى في عرف النحاة بالفضلة، و التي بدورها تتكون من المفعول به اسم إشارة (هذا) و بعده البدل المقصود بالحكم (الأسبوع)،

ليغدو العنوان جملة اسمية يحسن السكوت عليها، و من ثم يكون الإسناد في هذا المركب بين الشهداء و العودة.

و عليه فالتركيب الإسنادي[*] لم يترك المجال لكثرة الاحتمالات الذهنية التي يمكن تواردها خصوصا و أن لفظة (الشهداء) وردت معرفة بـــ(أل) العهدية التي تفيد التخصيص<< فالمعرفة أخص من النكرة، وكلما كانت كـــذلك

---

[*] المسند و المسند إليه لا يغني أحدهما عن الآخر، لأن حد الكلام أن تبدأ بالاسم الذي يعرفه المخاطب كما تعرفه أنت، ثم تأتي بالخبر الذي الذي لا يعلمه ليستفيد. =

تحقق تمام دلالتها على لمراد؛ إذ المعرفة أقل احتمالا لغير المراد من النكرة (...) ويكون التعريف إما بالإضمار أو الموصولية أو الإشارة أو العهدية أو الجنسية أو الإضافة إلى معرفة >> [47].

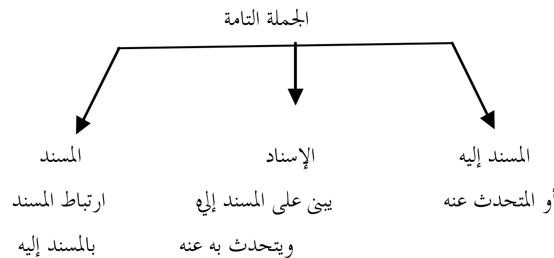
كما أن الجملة الاسمية يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا ثابتا، غير متجدد، وبعبارة أوضح؛ هي التي يكون فيها المسند اسما وتفسير هذا أن الجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم فحسب، بلا نظر إلى تجدد ولا استمرار، فلا يستفاد من قولنا: الشهداء يعودون، سوى ثبوت العودة فعلا للشهداء دون نظر إلى تجدد، ولا حدوث، فالمعنى فيه شبيه بالمعنى في قولنا: محمد طويل، فكما لا يقصد هنا إلى أن يجعل الطول يتجدد ويحدث، بل يقصد ايجابهما وثبوقما فقط

<< لما كانت النفس تُعنى وتتطلع إلى تقديم الذي بيانه لها أهم وهي بشأنه أعنى >>[48] ، واستنادا إلى قاعدة العناية، يكون محور حديث الكاتب لفت الانتباه إلى الشهداء أولا و إلى عودقم ثانيا، ثمّ إنّ تقدّم الخبر (يعودون) لا يجلب هذه المعاني الدقيقة التي ما كان لها أن تتحقق لولا وجود هذا النوع من التركيب.

و إذا ما أردنا أن نوضح الأبعاد النحوية لعناصر الجملة، يمكن إجمالها في النقاط التالية:

ورد العنوان جملة اسمية خبرها جملة فعلية حيث أسندت العودة للشهداء مرتين؛ الأولى تمثلت في الشهداء (المبتدأ) والثانية واو الجماعة في الفعل يعودون، و منه فالعنوان مؤكد بعدة مؤكدات كإسناد الفعل مرتين، و هاء التنبيه في اسم الإشارة، و اسمية الجملة في حد ذاتها.

وكأنّ الكاتب شعر بأن المتلقي سيشك في قوله و ينكره، ومعروف من طريقة العرب في الكلام؛ أن يراعي المخاطِب أحوال المخاطَب من إنكار واطمئنان، فتزيد أو تقلّ هذه الأدوات، حسب حالة المخاطب النفسية << فإن كان



[47] مختار عطية: التقديم و التأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، (د ط)، 2005، ص81

[48] رشيد بلحبيب : إفادات التقديم وأشكاله الدلالية ، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2000، ص.12

إنكاره إنكارًا غير مستحكم في نفسه أكد بمؤكد واحد ، وإن كان مستحكمًا تضاعفت عناصر التوكيد بمقدار تصاعد حالة الإنكار>>[49]

المفعول به جاء اسم إشارة للقريب دلالة على قرب عودة الشهداء لمحاسبة الانتهازيين.

و الدلالة ذاتها حملتها لفظة الأسبوع التي وردت بصيغة المفرد للدلالة على القرب و تحديد الزمن بالأسبوع / أسابيع.

ب) ـــ في ضوء التصور اللساني:

لعل الطرح " الشومسكي Conception Chomskien " كما يبدو لنا هو الأقدر على تقديم إضاءة علمية تكشف عن كيفية اشتغال العنوان و ذلك وفق قواعده الثلاث: **التوليدية**، و **التحويلية**، و **التأويلية** ، كما تجدر الإشارة إلى أن هذه القواعد الثلاث تعمل بصفة متداخلة، غير أن النظرة التجريدية قد منحت الفصل المنهجي المؤقت لهذا التناول.

و لكي نستفيد << من معلومات نحو المكونات المباشرة IC – G ، أي استغلت بنية المكونات في التوليد. والاستنباط في هذا النموذج هو تتابع محدود من السلاسل التي تبدأ بسلسلة S (= جملة)، و يجري في المضي في ذلك بتطبيق قاعدة الإحلال (قاعدة إعادة الكتابة " Rewrite rule" في خطوات على الساسلةالفعلية المعينة>>[50]

فبرجوعنا إلى المدونة نسجل قول الناص**<< الشهداء يرجعو ياخي مهبول >>**[51] و بنبرة تأكيدية أخرى يقول:

<< الشهداء الكل نتاع القرية راهم راجعين >>[52]

ما يمكن ملاحظته من خلال هذا التركيب احتفاظ الجملة في صيغتها العامية بالطابع الاسمي (Aspect nominal)

---

[49] محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، مكتبة وهبة، القاهرة، ط7، 2006، ، ص.81

[50] بريجيته بارتشت: مناهج علم اللغة (من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي)، تر: سعيد حسن بحيرى، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط 1، 2004، ص: 273

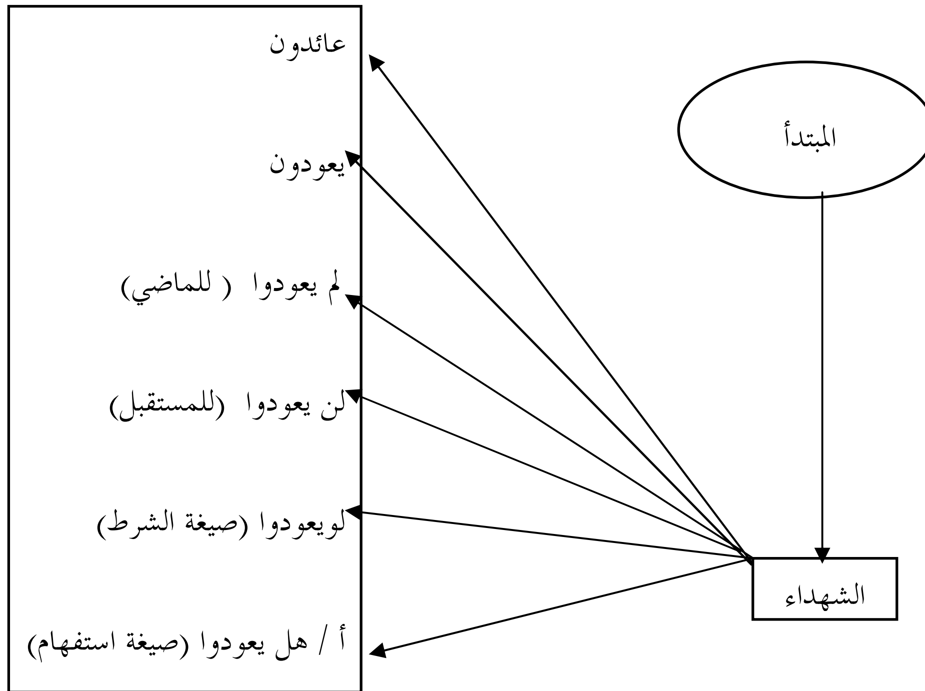
[51] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 5

[52] المصدر نفسه : ص:10

كما لا يفوتنا ملاحظة بنى عميقة أخرى متحولة عن الجملة السطحية و الأساسية – محل الدراسة– و نقـــصد على وجه الخصوص قول الناس في شكل شرطي باللهجة الجزائرية **<< لو كان يوللو الشهداء>>**[53] و بالشكل ذاته لكن مع استبدال الفعل هذه المرة مؤكدا **<< لو كان يرجعو الشهداء>>** [54].

كما لا ننسى قوله مستفهما **<< الشهداء علاه يوللو >>**[55] ، بحيث << أن استبدال الجملة الفعلية بالاسم ينتج عنه الخبر، لأن الجملة في تقدير المفرد، و ما يقع في موقع المفرد يعد شكلا متحولا عنه >>[56] .

و لعل الخطاطة التالية تبسط القاعدة التحويلية التوليدية:



استنادا إلى الخطاطة يظهر أن الجملة الأساسية التي ولدت لنا أشكالا عديدة محولة من بنيتـــها الـــسطحية قـــد احتفظت ببنيتها العميقة و نقصد **الوجه الاسمي** (Aspect nominal)، و هذا لا يعني أن نكتفي بهذه البنى الذهنية المجردة و كأنها متطابقة، فهي حبلى بمعان تجر تأويلات لا نهائية، بل يصدق أن نحتفظ فقط بالجملة المولدة من العنوان في صيغتها

(53) المصدر السابق : ص:7

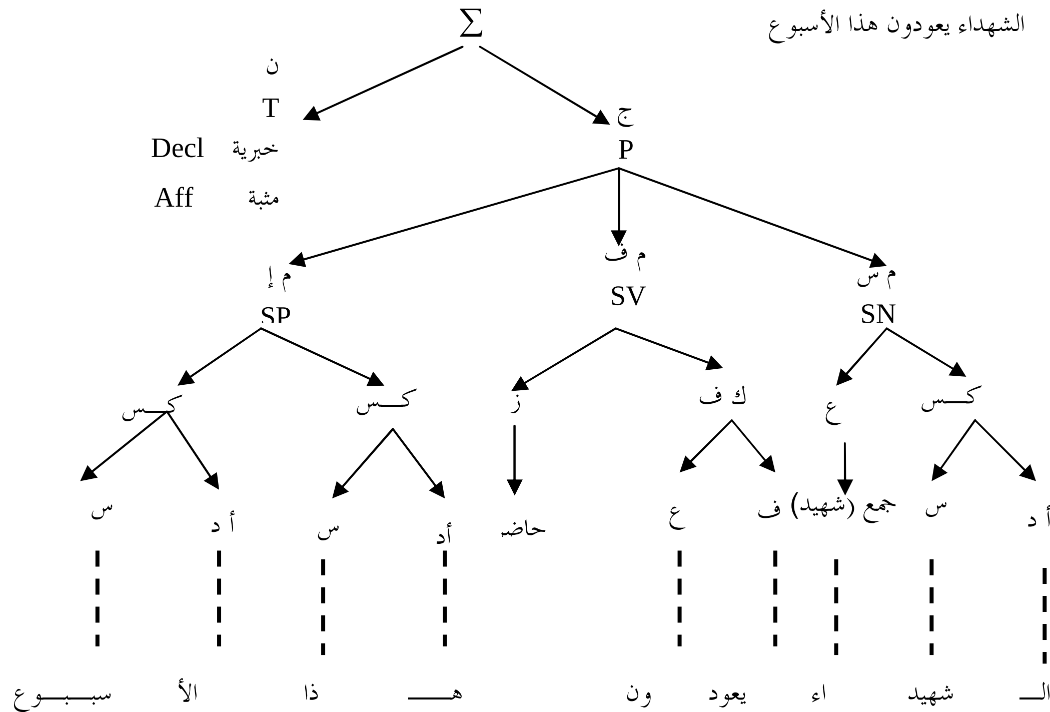
(54) المصدر نفسه: ص: 14

(55) المصدر نفسه : ص:13

(56) حسن خميس الملخ: رؤى لسانية في نظرية النحو العربي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص: 127

الشرطية، و التي جعلها الناص نقطة التفجير التي قامت على عمودها الفقري المسرحية، **فإذا عاد الــشهداء**، هـــي -في اعتقادنا- الجملة النواة العميقة التي طرحها المتن المسرحي كرؤية عميقة للجملة السطحية في شكلها الاسمي الذي أظهـــره العنوان فاحتمال العودة هو الذي طرح تعدد و تباين المواقف، و يتأكد عمقها بحذف جواب الشرط و الذي يعتبر المتن / العرض المسرحي إجابة على هذا الافتراض.

و لا بأس أن نلخص نظرة " نوام تشومسكي Noam Chomsky" بخطاطة التفريع الشجري [57]



دليل الرموز

العربية	الفرنسية
ن = نوع الجمل	T = type
م س = مركب اسمي	P = Phrase
م ف = مركب فعلي	SN = Syntagme nominal
م إ = مركب إضافي	SV = Syntagme verbal
كس = كتلة اسمية	SP = Syntagme prépositionnel
ك ف= كتلة فعلية	Aff = Affirmation
أد = أداة	Decl = déclaration

[57] ينظر: عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديثة (نظم التحكم و قواعد البيانات)، دار الصفاء، عمان، ط1، 2002، ص: 287
و روبرت دي بوجراند: النص و الخطاب و الإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1998، ص: 166-167

2 –المستوى المعجمي:

يتضمن العنوان أربع وحدات معجمية هي: الشهداء، يعودون، هذا ، الأسبوع

و إذا ما بحثنا في الحقول المعجمية عن هذه الوحدات كما وردت في (لسان العرب) فإننا سنجد مايلي:

شهداء: << شهد من أسماء الله – عز و جل-: الشهيد قال أبو إسحق: الشهيد من أسماء الله الأمين في شهادته. قال: وقيل: الشهيد الذي لا يغيب عن علمه شيء. و الشهيد الحاضر. و فعيل من أبنية المبالغة في فاعل، فإذا اعتبر العلم مطلقا، فهو العليم و إذا أضيف إلى الأمور الباطنة فهو الخبير، و إذا أضيف إلى الأمور الظاهرة فهو الشهيد، و قد يعتبر مع هذا أن يشهد على الخلق يوم القيامة (...)و الشهيد المقتول في سبيل الله، و الجمع شهداء. و في الحديث: أرواح الشهداء(...) سمي الشهيد شهيدا لأن الله و ملائكته شهود له الجنة، و و قيل سموا شهداء لأنهم ممن يشهد يوم القيامة مع الرسول– صلى الله عليه و سلم- على الأمم الخالية >> [58].

و إذا ما قمنا بحصر الدلالة المعجمية للفظة الشهيد فإننا تراها لا تخرج عن: الحاضر، العلم ، الأمين، المقتول، فالشهداء حاضرون في المخيال الجمعي بقرينة الآية القرآنية﴿ **وَ لاَ تَقُولُوا لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَ لَكِنْ لاَ تَشْعُرُونَ**﴾ [59] ، أما العلم فهوما أفصح عنه نص المدونة أي العلم بأمر الانتهازيين الخونة، و يعاين الشهداء ما تم إنجازه أثناء مرحلة البناء في الجزائر المستقلة و هي معاينة ظاهرة، و كشف النقاب عن التدليس، هي معاينة باطنة.

عاد: أما لفظة عاد فقد << قال الجوهري: و عاد إليه يعود عودة عودا، رجع. و في المثل: " العود أحمد"، ويجوز في العربية أن تقول إن عاد لما فعل تريد إن فعله مرة أخرى. و يجوز إن عاد لما فعل، إن نقض ما فعل، و هو كما يقول: حلف أن يضربك، فيكون معناه: حلف لا يضربك و حلف ليضربنك (...) و عاد العليل يعوده عودا و عيادة وعيادا : زاره >>[60] فالمعنى الأخير يقبل على اعتبار أن الخونة مرضى في حاجة لمن يزورهم لتقويم سلوكهم، كما يمكننا

---

[58] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف بابن منظور: لسان العرب ، مج 5 (ش، ص، ض، ط)، ص: 214 – 215- 217

[59] سورة البقرة ، الآية: 154 ، رقم 2

[60] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف بابن منظور: لسان العرب ، مج 6 (ض، ع، غ)، ص: 504- 505 507

أن نحتفظ بدلالة العيد التي اشتقت << من العود الذي هو الرجوع >>[61]، فعودة الشهداء لها وجهـــان: الفرح و الحزن تماما كالعيد << عند العرب الوقت الذي يعود فيه الفرح و الحزن >>[62]. وهذا المعنى الأخير هو الذي يعبر عن الصراع الدرامي بين مؤيد بفرح عودة الشهداء و معارض بحزن هذه العودة.

هذا : << اسم إشارة يعين مدلوله تعيينا مقرونا بإشارة حسية>>[63].

الأسبوع: << السبوع و الأسبوع من الأيام: تمام سبعة أيام. فال الليث: الأيام التي يدور عليها الزمان في كل سبعة منها جمعة تسمى الأسبوع، و يجمع أسابيع، و من العرب من يقول سبوع في الأيام و الطواف بلا ألف، مأخوذة من عدد السبع، و الكلام الفصيح الأسبوع >> [64].

فإذا كانت كل هذه الألفاظ المفردة قد أعطت تلك الدلالات فإن سياق التركيب يفعل فعلـــه و يولـــد مـــن افتراضات دلالات تند عن العقل المحصي و النظر المدقق، و هذا ما نتلمسه في عنوان مدونتنا (الشهداء يعـــودون هـــذا الأسبوع).

و يمكن للعنوان أن يتجاوز المتن في شكل إحصائي يبين نسب حضور هذه الدوال [*] ، و ذلك حسب الجدول التالي:

---

[61] الخطيب التبريزي: شرح اختيارات المفصل، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ج 1، ص: 96

[62] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف بابن منظور: لسان العرب ، مج 6 (ظ ، ع، غ)ص:507

[63] محمد التونجي و راجي الأسمر: المعجم المفصل في علوم اللغة (الألسنيات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ج 1، ص:46

[64] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف بابن منظور: لسان العرب: لسان العرب، مج 4 (ر،ز، س)، ص: 477

[*] استنادا إلى محور " فرديناند دوسوسيرFerdinand De Saussure " الاستبدالي (paradigmatique) نجد أن الوحدات المعجمية للعنوان لها عدة دوال بديلة يسجلها الجدول.

الشهداء	يعودون	هذا الأسبوع
الشهداء 37%	العودة.............. 1 %	هذا الاسبوع...... 2%
الأبطال............ 1 %	يوصلو............. 1 %	هذه الأيام......... 5 %
الشرفاء............ 1 %	يلحقو..............2 %	غدوة...............1 %
كافحو.............1 %	جايين / يجي...... 4 %	بعد غدوة.......... 2 %
مدو وراحو....... 1 %	يرجعو / راجعين.... 17 %	
عملو ومشاو...... 1 %	يوللو/ موللي...... 29 %	

نلاحظ أن الاهتمام كان منصبا على فعل العودة لما ستحدثه من انقلاب مفاجئ في جميع الأوضـــاع الحاليـــة، ونستنتج هذا من ردود أفعال الشخصيات التي أصابها الهلع و الرعب، لهذا ذكرها أربعة و خمسين مرة ، أما الشهداء فقد ذكرت اثنين و أربعين مرة بنسبة قريبة لأن عودة الشهيد مشكلة لا حـــل لها بالنسبة لسكان القرية ، في حين الأسبوع لم يتجاوز ذكره عشر مرات لعدم الاهتمام بزمن حدوث العودة، فالمهم أنها ستحدث.

من الصعوبة بمكان تحديد و إعطاء التفسير العلمي الدقيق للدوال المذكورة في الجدول، سيما من الناحية الصوتية و اللغوية لتشابك عدة ظواهر و تعقدها، فمنها ما يرجع إلى عامل الزمن، و منها ما يعود إلى << ميل اللغة إلى الاقتصاد في المجهود العضلي، و تلمس أسهل السبل مع الوصول إلى ما يهدف إليه من إبراز المعاني و إيصالها إلى المتحدثين معه [65].

فمن الظواهر الصوتية نجد أن التاص لم يتقيد بقواعد اللغة العربية الفصحى فلجأ إلى الحذف:

جايين ———— يجيأوا يجي ——— يجيئ الاسبوع ———— الأسبوع

فحذفت الهمزة لتخفيف النطق<< وعلة سقوط الهمزة كونها صوت ((عسير النطق)) لأنه يتم بانحباس الهـــواء خلف الأوتار الصوتية، ثم انفراج هذه الأوتار فجأة، وهذه عملية تحتاج إلى جهد عضلي كبير>>[66]، و عليه فإن هذه

---

[65] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 5 ، 1975، ص 234.

[66] رمضان عبد التواب: لحن العامة و التطور اللغوي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1967، ص: 54

الظاهرة شائعة عند أهل الحجاز كما هو معروف << نسب عدد من العلماء تخفيف الهمزة إلى الحجازيين و في ذلك شواهد كثيرة من القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف و الشعر العربي القديم>>[67]

أما الظاهرة اللغوية التي نسجلها؛ سقوط ألف التفريق من الأفعال الخمسة المسندة إلى واو الجماعة:

كافحو ـــــ كافحوا عملو ـــــ عملوا،

و حذف علامة الرفع ثبوت النون في الأفعال المضارعة الخمسة:

يرجعو ـــــ يرجعون يلحقو ـــــ يلحقون

فظاهرة إسقاط حركات الإعراب ليست جديدة << فالظاهرة ذات جذور تاريخية قديمة و أن اللهجات العربية منذ زمان استغنت عن الإعراب>>[68]

3 ـــ المستوى الدلالي:

الواقع أن قراءة عنوان النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) تتطلب وقفة للتحليل الدلالي والتأويل، لأن العنوان في الدراسات المعاصرة قد خرج من العنونة النمطية المتجانسة التي كانت تحيل مباشرة على مفهوم النص إلى استثارة شعور القارئ/ المتلقي بالاندهاش و العجب الذي مبعثه التركيب اللغوي الانزياحي لبنية العنوان التي تتكون من مسند إليه، جمع، معرفة: (الشهداء) و مسند جملة فعلية:(يعودون) و فضلة من مفعول به و بدل:(هذا الأسبوع).

والسؤال الذي يستوقفنا هنا هو: ما الضرورة أو الضرورات الفنية لتأسيس هذا العنوان تأسيسا انزياحيا في الظاهر على الأقل؟ و بعبارة أخرى ما وجه جمع ما لا يجمع من خلال تشكيل صورة متباينة الحدود، بأن ألحقت العودة بالشهداء و جعل لهؤلاء الشهداء زمنا محددا للعودة و هو هذا الأسبوع؟

قد يقول قائل: إن طرح هذا السؤال لا معنى له؛ لأن المبدع حر في أن يقول ما لا نقول، و يدرك ما لا ندرك. وهذا كلام وجيه من موقع المبدع، و لكن من حق المتلقي أيضا أن يكون حرا في وصف ما يتلقاه و يفسره، في حدود الضرورة الفنية.

وانطلاقا من ذلك يمكن أن نستنتج مجموعة من الضرورات الفنية – و الضرورة في الفن اختيار– المتكاملة فيما بينها لإقناعنا العقلي– بوصفنا باحثين– قبل الوجداني، بالوظيفة الشعرية لهذا العنوان الذي يبدو مشبعا بالمعاني و الدلالات

---

[67] عبد المجيد عابدين: من أصول اللهجات العربية في السودان، دار المعرفة الجامعية ، مصر، (د ط)، 1989، ص: 34

[68] المرجع نفسه: ص: 87

التجريدية على الرغم من بساطة مادته القاموسية (الشهداء ، يعودون، الأسبوع)، و كثرة دوران استعمالها في كل مجالات الحياة اليومية البسيطة، فإنه– العنوان– يجعلنا لا نعتقد فيما يقــوله، وإنّــما يقول مــا قاله دون أن يقــوله

<<Il ne s’agit pas seulement de faire croire, il s’agit de dire sans avoir dit >>(69)

فالكاتب لا يسعى إلى تغريب الواقع المادي المحسوس، و التعالي عليه بحكم قصوره و تهافت منطقه، كما قد يبدو أول وهلة، و إنما هي – فيما نرى– تجربة شعرية إذا تفحصناها في ضوء المنظور الفني العام لمسرح "محمد بـــن قطـــاف" متمثلا في التسامي بالواقع الفاقد للمعنى، و إعادة تشكيله مفعما بالمعنى، و في ضوء المبثوث الدلالي للنص المسرحي الذي يرفع عنوان (الشهداء يعودون) رايته عاليا، سنجد أن "محمد بن قطاف" قد استثمر عودة الشهداء للتعبيرعن الحياة الراهنة، التي افتقد فيها الشعور بالقيم و المبادئ و تلاشى الشعور بالانتماء و الهوية و من ثم الغرق في الماديات التي صادرت كرامة الإنسان المعاصر.

و من خلال هذا المنظور تلحظ بأن عنوان المسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) يتسم بالطابع السحري / الأسطوري، لأنه يشي بحمله لأسرار عديدة، و يثير فينا الإحساس بالرغبة في استنطاق النص بل نحو استثماره لاستكمال تركيب العنوان الذي يمثل جزءا حيويا من النص وكأنه دال ومدلوله باقي النص أو بالأحرى مدلول يفسر دال النص كله، فإلى أي حد نجد عنوان مدونتنا قد اجتمعت أوصاله بنصه؟ وفي أي صورة أظهر هذا التلاقي؟

ففي سياق ذلك، يقترح علينا العنوان احتمالات دلالية متعددة، تتكامل كلها لتشكيل مفارقة معنوية مركبـــة، تتمثل في التوليف بين شيئين لا يرتفعان معا بالحد المنطقي إلا في النص الإبداعي ، إذ المفارقة كبيرة جدا حتى لتكاد تكون من باب الاستحالة بمكان.

فالشهيد يعني القداسة و الطهارة و السمو الروحي لا يليق به إلا أن يكون كذلك. وما إن يتفوه المـــرء باســـم الشهيد هذه الكلمة الكبيرة في محتواها، المؤثرة في جرسها و نبرتها، المشعة بكثير من الرؤى إلا ويتبادر إلى الذهن ما يمـــلأ

(69) Oswald ducrot: dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique , 3ème ed. , Hermann (paris), p.15

(أسوالد دكروت: القول و عدم القول، مبادئ السيميائية اللسانية)

النفس طهارة و التوق إلى الجنة، لكون الشهيد رمز للتضحية و الفداء و نكران الذات في سبيل الصالح العام، و هي السبيل للعزة و الكرامة و الوطنية، والشهيد مع كل هذا هو أيقونة الحرية.

فشهداء "محمد بن قطاف" هم شهداء ولكنهم ليسوا كأمثالهم من الشهداء – العاديين- الذين ينعمون في جنات تجري من تحتها الأنهار، في جو ينبئ بنوع من الطمأنينة و النور و الهدوء، لأن شهداء" محمد بن قطاف" حيث هم فيه لا راحة و لا سعادة، ولا نور، ناهيك عن النعيم المسلوب، والحصار المستديم من قبل الانتهازيين والخونة، ليكونوا الخطر الذي عانت منه ثورة البناء، فأربك مسيرتها و أشاع كثيرا من الريبة و سوء الثقة، مما فتح المجال فسيحا أمام الانتهازيين، و أصحاب المصالح و المنافع المتحالفين مع الخونة الذين ارتدوا بذلة النضال في غيبة اليقظة و الصرامة، إنه لواقع ملوث بالجهل المركب الفظيع مما لا عين رأت ولا أذن سمعت!

إذا مجرد محاولة التوليف بين العودة و الشهداء يعد في حد ذاته نوعا من الانزياح وفق نسقية الكون. كيف لا و هي كافية لتنهي إلى متلقيها حالة حبس الزمن عن الجريان و توقف كل المرادات و النوايا، هي إذا عودة غير العودة الحسية، بل لنقل هي عودة لتبدأ الحياة الحقيقية ونهاية غير النهاية الجسدية المعلومة المتكررة، بل هي نهاية لحياة حقها النهاية لتبدأ حياة أخرى حقها أن تبدأ على أنقاض الأولى، ولذلك سرعان ما نجد هذا المنحى يتأكد حين نجد أن نهاية المسرحية تقول:

<< العامل: (داخل بفزع)......عمي العابد...... عمي العابد مسكين...

حسين: (يقفز نحوه في هلع).....واش بيه؟ ..... واش بيه عمي العابد

العامل: وقف في وسط السكة و رفع يده للقطار..... بصح القطار ما حبسش...كمل الطريق و يدي عمي العابد......

خليفة: كيفاش ما يحبسش؟ .....علاش ما يحبسش؟فيه المسئولين اللي يزورو القرية..

السبتي: (يجبد التليكس من جيبه و يقراه).....قريتنا ما شي اليوم... غدوة!

حسين: (غير مصدق) عمي العابد مات!...(للجماعة) روحو ارفدو الزرابة و خبو العلامات... خبو الأمواس وخلو النعجة تولد...خلو ضرعها مليان حليب.... خلو صوفها لوليد غدوة!.....(يخرج)>> [70]

---

[70] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 22

إذا "عمي العابد" ينتحر، انتحار ناتج عن فشله في التأقلم مع واقع الاستقلال الذي لم يحقق الحلم المنشود، والطموحات المعقودة، و هنا لا يسعنا إلا أن نتدخل لتوضيح المعنى من انتحار سي العابد، فيكون تأبيننا له وسيلة لإنهاء مسيرته الحياتية النظيفة، و هي نهاية نجعل فيها إخفاقه نصرا، لأنه آمن بما يجب أن يكون، و كفر بما هو كائن، فأودى به إيمانه، فتحول الإخفاق إلى نصر!

ناهيك عن تلك الثنائية العجيبة، ثنائية ثبوت النون المشكل لفعل يعودون و جمع التكسير المشكل للشهداء، هذه الثنائية هي في حد ذاتها تعد مفارقة (Paradoxe) من نوع آخر، فالتكسير رمز للرفض و العصيان و المظاهرات و القوة وكسر لكل ما هو صلب عبر حقب التاريخ، فهؤلاء الشهداء استحقوا- عن جدارة – أن يكونوا رمز للثورة على كل ما هو رديء، فنالوا بذلك الجنات، و لا يحاول خيانتهم إلا من كان ذا نزعة عدوانية مرضية.

و كذلك الشأن بالنسبة يعودون بثبوت النون، فهي تمثل ثبوت العودة و تحققها في أقرب وقت و بالتحديد هذا الأسبوع لأن الأمر محسوم في النهاية للأصل و للأصلح على الرغم من أن موقف الكاتب الفكري- كما يبدو لنا- التحذير من عدم جدوى العودة إلى الأصل، إلى المنطق الأول، أي المبادئ و القيم التي قامت عليها ثورة التحرير ، حين رمي "عمي العابد" بالخرف/ الفند و الجنون لاعتقاده بعودة ابنه الشهيد لا بل كل شهداء القرية فسقط ضحية أفكار أبت إلا أن تسبح ضد التيار.

كما أن لفظة (الشهداء) احتلت على خارطة عنوان المسرحية المكانة الفوقية، وهذا -أيضا- ليس من باب الصدف. فرموز الخير تحتل الصدارة دائما ، -لأنها الأجدر و الأحق بأن تكون كذلك -، وهذا المقدم جدليا لابد له من احتلال مكانة فوقية، وهذه الفوقية توحي بسمو المكانة و هو ما أكدته مكانة الشهداء من حيث الإعراب، فهو مبتدأ، والمبتدأ حتما يحتل الصدارة مما جعل نحاة العرب يرفعونه وفي هذا الرفع دليل على سمو المكانة ورفعتها كما جعلوا علامة الرفع الضمة والضمة تعني الجمع و اللَّمّ فعناصر الجملة الاسمية مرهونة بالمبتدأ، إذ لولا المبتدأ لانتفت الجملة الاسمية أصلا و لولا الخبر لما أفاد المبتدأ شيئا.. وهذا يعني لا غنى لأحدهما عن الآخر فالعلاقة بينهما علاقة تلازم.

فلا مناص إذا من تأويل هذه القصدية عبر مساحة العنوان. وقد يقول قائل إذا كان الرفع دليل السمو والرفعة كما أسلفنا،فما دليل تعريف المبتدأ فنقول: إن المبتدأ محكوم عليه، و الخبر حكم، و الأصل في المبتدأ أن يتقدم على الخبر، والحكم على المجهول لا يفيد، لأن ذكر المجهول الأول أمر يورث السامع حيرة، فتبعثه على عدم الإصغاء إلى حكمه، ومن

أجل هذا وجب أن يكون المبتدأ معرفة حتى يكون معينا و لأن حد الكلام أن تبدأ بالاسم الذي يعرفه المخاطب ثم تأتي بالخبر الذي لا يعلمه ليستفيد.

كما لا يفوتنا ذلك الانسجام بين الأسبوع الذي يعني العدد سبعة و مدة الثورة التحريرية، سبع سنوات شكلت فسيفساء من الجراح و الآلام و التقتيل و التشريد و التجويع و القائمة تطول.

و في الأخير ننبه على أننا لا نريد أن نغامر بمحاولة الدخول في متاهات قد لا نصل من ورائها إلى شيء و نكتفي بما أولناه إن صح ذلك.

لعل ما حدا بالمسرحي "محمد بن قطاف" من أن يجعل من عنوانه لغزا محيرا لكل قارئ. هو إبداع فيه من الحداثة الكثير، حيث يترك الأمر للقارئ كي يبحث عن طبيعة هذه العودة، و في هذا محاولة من المسرحي في أن يجعل من القارئ قارئا إيجابيا لا قارئا سلبيا تقدم له الحلول جاهزة.

وضمن هذه الحيرة المنبثة بين ثنايا العنوان، دليل على أدبية الأدب لأن المبدع الذكي هو من يجعل قارئه يقرأ بحدسه أشياء غير حاصلة و لكنها ممكنة الحصول مادامت ليست ضربا من المستحيل.

معنى ذلك أن العنوان يمتلك قابلية التعبير عن الحاضر بالغائب، و الظاهر بالخفي، و المتناهي باللامتناهي، و المتصل بالمنفصل، فهو إذا عنوان مفتوح يتناص مع منظومة غير منتهية من المرجعيات الغائبة عن الحاضر.

فبإمكان كل قارئ تصور نوعية العودة، و ما الذي سيحدث لو يعود الشهداء؟ وفي هذا نوع من الاستفزاز حيث التصورات كثيرة و القراءات النقدية المختلفة تفرض نفسها على مخيلة المتلقي.

1 ـ 1 ـ 2 ـ المؤشر الجنسي (Indication générique):

يعد التجنيس العتبة الأولى لدخولنا إلى النص فهو << ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك>>[71] ففي هذه الحالة يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النص.

ولكن، إذا كان تجنيس النص من قبل المؤلف مفيدا لعملية التلقي، فإن غيابه في مدونتنا زاد من ذلك التوتر الذي لاحظناه على مستوى العنوان، وأضاف إلى حيرتنا حيرة أخرى مما جعلنا نطرح بعض التساؤلات:

---

(71) Le Robert, dictionnaire du francais , Paris , Avril 2003 , P:680-681

س[1]/ هل يسعى الكاتب، من خلال إغفال التعيين، إلى كسر توقعات المتلقي بالإتيان بما لم يتعوده؟

س[2]/ هل يميل إلى التأكيد أنه بصدد كتابة جديدة تنزاح عن السائد؟

س[3]/ هل يرغب في التنبيه إلى كتابة تقيم علاقة بين المتلقي و المؤلف في عملية الإيجاد؟

هذه بعض من أسئلة تنبع من غياب التعيين االجنسي، و هي أسئلة تجد أجوبتها في كون هذا العمل يميل إلى زعزعة أفق المتلقي ودفعه إلى استنتاج الموقف الجنسي للنص الكائن بين يديه.

و بالفعل تمكنا – فيما نعتقد- بعد التدقيق في **صفحة الغلاف** بوصفه المكان المعتاد [*] للمؤشر الجنسي من ملاحظة عبارة (المعهد الوطني للفنون المسرحية)، و بناء على هذا نقارب المؤلَف إلى جنس سردي ألا و هو المسرحية.

ونود أن نلفت الانتباه إلى أن فراغ موضع التجنيس، في نص(الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، لا يعني أن " محمد بن قطاف" قد أراد الهرب من عملية التجنيس، لكنه – ربما- استبدل فقط صيغة التجنيس الصريح بما يشبه التجنيس الخفي، الذي يعطي الفرصة للقارئ، حسب سياقه الزمني، أن يستخرج معطيات النص و أفقه، أو أنه أراد السير على نهج الكثير من الأعمال الروائية للروائيين المشهورين أمثال كـ "نجيب محفوظ" أو "توفيق الحكيم" ، لا يحدد فيها نوع العمل الأدبي في الغلاف، بل إن القارئ المحتمل يكون بنفسه فكرة مسبقة عما سيقرؤه من كاتبه المشهور، وفي هذا العمل نجد أن الكاتب قد حدد المكان " المعهد الوطني للفنون المسرحية" كبديل كاف لاستنتاج نوع النص.

أما وقد حددنا الجنس الأدبي –مسرحية، فإن تحديد نوع المسرحية وطبيعتها، أمر يستدعي بعض التدقيق و التمعن: هل هذه المسرحية تاريخية أم نفسية أم اجتماعية، أم سياسية...؟ وفي أي نوع مسرحي يمكننا إدراج هذا النص؟

في الحقيقة إن الجزم في نسبة المسرحية إلى أحد هذه الأنواع دون الأخرى يعتبر مغامرة، قد تصادر النص في حدود فنية ضيقة، فنحن لا نستطيع أن نعتبرها مسرحية تاريخية سياسية، رغم أنها تنقل لنا أحداث الثورة التاريخية السياسة الهامة مثل تلك المتعلقة بالثورة وجبهة القتال، ولا يمكننا أيضا أن تقصر طبيعة المسرحية على أنها اجتماعية، رغم أنها تصور لنا بشكل فني الحياة الاجتماعية في الجزائر المستقلة و سوء تطبيق النظام الاشتراكي، الذي أفرز التصرفات المتعفنة التي أدت إلى هذه الأزمة التي نعاني آثارها اليوم.

[*] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:89-90

ليست فقط هذه الخصائص منعزلة ومتفردة، بل هي في آن واحد تراكم لخصائص اجتماعية وتاريخية و سياسية، ونفسية وذاتية في صورة أدبية فنية، وتفاعل هذه المستويات و الخصائص وانصهارها هو الذي منح المسرحية الثقل الأدبي والفكري /الإديولوجي المتميز.

أما الاعتقاد الذي قد يتبادر إلى الذهن بأن هذه المسرحية هي قصة، فإن هذا الاعتقاد لا يكاد يتأسس أو – على الأقل– لم نجد له ما يبرره و يؤكد صحته، إذ لا يمكن أن نعتبره قصة، رغم عوامل تقاطع مثل السرد المكثف.

و مع كل هذا فإننا نعد النص – تجوزا– مسرحية قامت بعرض تطور العلاقة المتأزمة الناشئة بين الشخصيات وعلاقتهم بالحياة الاجتماعية و السياسية و الفكرية المحيطة بهم.

1 ــ1 ــ 3 ــ اسم المؤلف

العادة التي قد جرت لدى المؤلفين — إلا ما ندر و لأسباب مختلفة– أن يذكروا أسماءهم على تآليفهم، لذا يعتبر اسم المؤلف من أهم ملحقات المناص. فالمؤلف هو منتج النص و مبدعه ومالكه الحقيقي. ومن ثم فهو يشكل مرآة لنصه من عدة نواح: البيوغرافية منها و النفسية والاجتماعية والتاريخية شعوريا و لا شعوريا.

و عتبة المؤلف من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي و البصري –إذا كان اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافيه–، ويرتبط المؤلف بالنص الإبداعي ارتباطا مباشرا يضمن للنص اتساقه وانسجامه ووحدته الدلالية و التأليفية و السياقية. فعن طريق رصد بيوغرافيته و أعماله، يتمكن المحلل من فهم النصوص و تأويلها: شرحا و تفسيرا، عبر استنطاق الظروف و السيرة و استذكار مدلولات الأعمال الأخرى تناصيا ، لفهم كل ما يوجد تحت إرغام التشريح و الدراسة والاختبار.

لذا عمل المجتمع الأوروبي الرأسمالي على تثبيت هوية المؤلف بشتى الوسائل كتحديد العلاقات بين المؤلفين والناشرين وضبط حقوق إعادة الطبع و تشريع حقوق المؤلف << فالمجتمع يسن قوانين تضبط العلاقة بين المؤلف وأعماله من خلال قانون حقوق المؤلف وهي قوانين حديثة العهد، حيث إنه لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية>>[72]

[72] عبد السلام بن عبد العالي: التراث و الهوية (المؤلف في تراثنا الثقافي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987، ص: 82

كما تنص الاتفاقية العالمية الموقعة بجنيف في 6 سبتمبر(أ يلول)1952، والمعدلة في باريس بتاريخ 24 جويلية (تموز) 1971 في مادتها الأولى اتخاذ " كل التدابير اللازمة لضمان حماية كافية و فعالة لحقوق المؤلف.

و إذا ما انتقلنا إلى تراثنا الثقافي سنجد أنه تمجد الفرد، وتحترم الملكية، وتحارب كل مظاهر الانتحال، والسرقة والادعاء، والإغارة ولو كان ذلك تناصا.

إذا، فالثقافة العربية ترفض أي غياب للمؤلف، فلا بد من هويته الحضورية. ولكي يعتبر النص نصا ينبغي أن يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة << من بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة كما أسلفنا و كذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا فإذا كان الكلام لا يحصى فإن النصوص – كما يقول ميشيل فوكو – نادرة. ومن جملة الأسباب التي تفسر هذه الندرة و جوب تحقيق شروط دقيقة لا يمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفا يعتد بكلامه>>[73]

وهكذا يدرك النص انطلاقا من الاسم الذي يوقعه << فالقطعة الشعرية تدرك انطلاقا مما نعرفه سابقا عن مؤلفها، و النادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها إلى ماجن أو رجل متزمت>>[74]

ومن هذا المنطلق فاسم المؤلف يزكي **شرعية النص** إذا صح التعبير، و مواجهة نص لا يعلن عن صاحبه أو مؤلفه أو موقع من لدن كاتب مغمور لا يساعد على الإقبال عليه، لأن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيسي في استقطاب أذهان القراء و استغواء وجدانهم. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا، ويؤدي اسم الكاتب وظيفة تعيينيه و إشهارية، تكمن في نسبة النص إلى اسم مشهور بأبحاثه الإبداعية وحضوره المكثف في الساحة الثقافية الوطنية أو الدولية عبر وسائل الإعلام.

ولهذا فضل " محمد بن قطاف" وضع اسم " الطاهر وطار" على صفحة الغلاف لتوفر كل ما سبق من جهة ومن جهة أخرى. حرص "محمد بن قطاف" على الأمانة العلمية بإعطاء البعد الحقيقي للنص من أنه اقتباس من المجموعة

[73] عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 2، 1983، ص: 15

[74] عبد السلام بن عبد العالي: التراث و الهوية (المؤلف في تراثنا الثقافي)، ص: 82

القصصية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ " الطاهر وطار" وما يدعم هذا التأويل قول "محمد بن قطاف" في الصفحة الأولى قبل الاستهلال: **<< العنوان: الشهداء**

المؤلف: الطاهر و طار

اقتباس: محمد بن قطاف>>[75]

و هذا من شأنه خلق نوع من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا النص مدفوعاً في ذلك بنوع من الفضول في معرفة مراحل تحويل النص القصصي إلى نص مسرحي.

لكل ذلك نحن نعتبر أن ما لجأ إليه "محمد بن قطاف" من التصرف في ذكر اسم " الطاهر وطار" و حذف اسمه تماما على الغلاف، هو تواضعه؛ و هذه ميزة يكاد يتفرد فيها هو وحده في زمن يسعى فيه جمع من الأدباء إلى الشهرة ، فإنه استثنى هذا الخط لأن ما يتسم به نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) من توهج في الأفكار و الأسلوب الــواقعي والإبداعي و الوطني كفيل بجذب القارئ ومن هنا تكون عظمة المبدع المتألق المتواضع.

تلكم – إذا – أهم المحطات الأساسية التي عرفتها صورة المؤلف و التي يكمن اختزالها في ثنائية الإقصاء و الإثبات أو ثنائية الاعتراف و الإنكار، ولكن يبقي المؤلف عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه أثناء مقاربة النصوص و تحليلــها وتأويلها على الرغم من و جود ظاهرة التناص.

و هذا ما فتح باب النقد على مصراعيه من النقاد البنيويين أنفسهم مثل " جوليا كريستيفا Julia Kristeva"، و "تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov " ، و " رولان بارت Roland Barthes"، و "جيرار جنيت Gérard Genette"، و" جاك لاكان Jacques Lacan " ، و "جاك دريدا Jacques Derrida " ، و " ميشال فوكو Michel Fauco" الذي أكد أنه << من العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع. لذلك دعا إلى وجوب التفريق بين الذات الفردية لمؤلف و هي التي عد نكرانها من العبث، و الذات المعرفية و هي التي يشترك فيها المؤلف مع ذوات أخرى>>[76] أي أن قيمة المؤلف أعلى من قيمة المؤلف، و هذا أكبر دليل على أهمية المؤلف.

---

[75] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 1

[76] محمد الهادي مطوي: في التعالي النصي و المتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، 1997، السنة 16، ع 32، ص:188

1 ــ 1 ــ 4 ــ الإهـــــداء (Dédicace)

يعد الإهداء عنصرا مستقلا من عناصر المناص، فهو يعكس لنا المشاعر الإنسانية للأديب و خبراته وعلاقتـــه التقديرية وتكامله الواعي مع الآخر كجزء من نسيج إنساني أصيل لا تحكمه الانعزالية بل الحوارية والاستمرارية مع الآخر.

هذا التقدير يكون إما مطبوعا في الكتاب، و إما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يـــده في النـــسخة المهداة. ولهذين الاعتبارين يفرق "جيرار جنيت Gérard Genette" بين فعلين مهمين لهذا المـــصطلح << الأول فعـــل (Dédier /أهدى...له الكتاب)، والثاني فعل (Dédicacer /أهدى...له نسخة بـــالتوقيع)>>[77]، أي أن الإهـــداء الموجود في الكتاب يكون ثابتا في جميع نسخ الكتاب و يتموضع بعد صفحة العنوان و قبل الاستهلال، في حـــين أن مـــا يعرف بالإهداء بالتوقيع فهو مربوط بإهداء نسخة من الكتاب لشخص ما القارئ/ المهدى إليه موقعة من طرف الكاتب بخط يده و لهذا فهو يتغير حسب المهدى إليه << يضعه الكاتب في صفحة الواجهة (Page de garde)، و الأحسن في الصفحة المزيفة للعنوان (Page de faux titre)>>[78].

من هنا يشترط في إهداء النسخة أن يكون المهدى إليه شخصا حاضرا / حيـــا حال توقيع النسخة من طـــرف الكاتب لما يقع عليه من **الفعل التأثيري** (Acte effectif) << و هذا ما تكرسه الوظيفة التداولية لإهـــداء النـــسخة بتفاعل المهدي(الكاتب) مع المهدى إليه (القارئ) >>[79]

لكن ماذا سيكون موقفنا في غياب الإهداء؟ وهذا ما صادفناه في مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ"محمد بن قطاف" بحيث بقيت **الصفحة المزيفة للعنوان** (Page de faux titre) بيضاء .

فغياب الإهداء داخل هذا النظام حتما ستكون له دلالة وهذا ما سنحاول استنطاقه.

أن نرى كاتبا مسرحيا – محمد بن قطاف – يهدي النص المخطوط الوحيد الذي بحوزته إلى شخص آخـــر، يعني أن القضية –هنا– تتعدى معاني القرابة والأحقية إلى أبعد من ذلك، مما يجعلنا نطرح بعض الأسئلة مثل: مـــا ســـبب

---

[77] Dictionnaire des littératures (Historique, Thématique, et Technique), éd., librairie la rousse, Paris, 1991,p: 423, T1

[78] Gérard Genette : seuils, p:139 -145

[79] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص: 102

إهداء "محمد بن قطاف" النسخة الوحيدة للمهدى إليه ؟ هل تربط الكاتب علاقة ما بالمهدى إليه؟ ما طبيعة هذه العلاقة: عائلية، صداقة، علاقة مزامنة، علاقة مكانية...؟ كيف تمت هذه العلاقة؟

لكي نجيب على هذه الأسئلة ينبغي أولا أن نعرف شيئا عن المهدى إليه و هو:

صالح لمباركية(*) أستاذ بقسم اللغة العربية و آدابها جامعة باتنة الجزائر، تولى منصب مدير المسرح الجهوي بمدينة باتنة و ما يعنينا إدارته لمعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان الجزائر بين سنتي 1998-2001، و مشاركته في العديد من المهرجانات الوطنية و الدولية، إضافة إلى كونه ناقدا مسرحيا و مؤلفا للعديد من المسرحيات منها:(النار و النور) و(الشروق) و (القضية).

كل هذه التشاكلات تفاعلت مع العلاقة المكانية – التقاء "محمد بن قطاف" بصالح مباركية في مدية الجزائر- ، وفي ظل هذه الظروف وجد "محمد بن قطاف" مع المهدى إليه الصداقة الحميمية والقارئ النوعي الذي يستحق أن يتوجه إليه بمخطوطه ، للإيحاء باشتراكهما في المعاناة خصوصا وأن هذه الفترة فترة القلق المسرحي.

ومن هنا يضح لنا أن الإهداء لا يخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء.

ويبقى الإهداء الناسخ الوحيد للعلاقات الحميمية و الثقافية و الحضارية بين الكاتب و كل من يصل إليه الإهداء.

و لنا أن نضع فرضا آخر؛ و هو كتابة الإهداء باللون الأبيض – الكتابة البيضاء- هذا اللون الشاعري الذي لا يدركه إلا الأدباء حين يفلسفون الواقع أو حين يحاولون التميز، فيقدمون صورة فريدة و مغايرة، و هذا ما يقرأ في رواية (ذاكرة الجسد) لـ " أحلام مستغانمي" (**) لما يتحدث الراوي عن البطلة " حياة" الروائية التي صرحت أن الإهداء للأحبة لا يكون إلا باللون الأبيض، و هنا يقع الصراع بين " خالد بن طوبال" و " زياد الفلسطيني" اللذين تنافسا على حبها، ولنستمع إلى هذا المقطع الذي يطرح - فيه زياد- تصور الإهداء بالأبيض يقول: << أركض إلى الصفحة الأولى بحثا عن الإهداء فتقابلني ورقة بيضاء ... دون كلمة واحدة. دون توقيع أو إهداء فأشعر بنوبة حزن تشل يدي وبرغبة

(*) تصريح" صالح لمباركية" بأن المخطوط أهدي له من قبل " محمد بن قطاف"، إثر مقابلة شخصية بتاريخ : 30 جوان (حزيران) 2007 بقسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة باتنة، الجزائر.

(**) أحلام مستغانمي: شاعرة و روائية ولدت سنة 1953 بتونس، تحصلت على جائزة نجيب محفوظ بالقاهرة، و على جائزة مالك حداد بالجزائر، من مؤلفاتها: " فوضى الحواس" و " عابر سرير" و مقالات " أكاذيب سمكة". ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين،ص: 253

غامضة للبكاء. لمن منا أهديت نسختك المزورة؟ وكلانا يملك منك نسخة دون توقيع؟ من منا أوهمته أنه يسكن الصفحات الداخلية للكتاب- كما يسكن قلبك- و أنه ليس في حاجة إلى إهداء؟ (...) كانت تلك الصفحة البيضاء كافية لإدانتك. كانت تقول بالكلمات التي لم تكتب أكثر مما كان يمكن أن تكتبي >>[80]

و هنا يصدق الاعتقاد بأن اللغة عاجزة عن تمثل المشاعر الإنسانية و عكسها، إذا الكتابة باللون الأبيض كما اختارها " محمد بن قطاف" تشي بدلالات لا نهائية كما أن الصمت أبلغ من الكلام.

1 ــ1 ــ 5 ــ الاســـتهلال (Prologue)

يعد الاستهلال أحد العناصرالمهمة و الموجهة في فهم النص، و هو عند "جيرار جنيت Gérard Genette" <<واحد من العتبات النصية المحيطة بالنص والمسهمة في فهم النص وتحليله>>[81] ، كما أنه يمثل << مدخلاً من المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض>> [82] وهذه الأهمية لم تأت بدع المصادفة، لأن الاستهلال عرف في البلاغات القديمة؛ اليونانية، واللاتينية، و العربية.

ففي الذاكرة العربية ترجع كلمة الاستهلال في لسان العرب إلى مادة هلل، وقد جاء فيها:

<< هلل وهل السحاب بالمطر، وهل المطر هلا وانهل بالمطر انهلالا واستهل: وهو شدة انصبابه (...) وكأن استهلال الصبي منه (...) استهلت السماء و ذلك في أول مطرها، واستهل الصبي بالبكاء رفع صوته و صاح عند الولادة، و كل شيء ارتفع صوته فقد استهل >>[83]

إذا يمكن أن نقول أن هل، هلل، انهل واستهل هي الأساس المعجمي لمادة استهلال. أما المعاني التي انضوت تحت هذه الكلمة فنجملها في: أول المطر – وقع صوت المطر – رفع الصبي لصوته.

و إذا توسعنا – بعد ذلك – قلنا أن الاستهلال هو البداية الدالة على الخصب والحياة (استهلال السماء/ استهلال الصبي).

---

[80] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد (رواية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 22، 2007، ص: 256

[81] جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكل، 1997، مج 25، ع 3 ص: 102

[82] المرجع نفسه : ص: 102

[83] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف بابن منظور: لسان العرب، المجلد 11، ص: 701

بعد إنهائنا من التتبع المعجمي لكلمة "استهلال"، أ يمكن أن تنسحب هذه الكلمة وتصبح مصطلحا خاصا من متعلقات الشعر(النص) أو العمل الأدبي)؟. ثم كيف نربط المعنى المعجمي بالمعنى المعرفي والاصطلاحي.؟

أ استهلال الصبي برفع الصوت هو استهلال الشاعر برفع الصوت والمناداة؟

هذا ما يجيب عنه " أبو علي الحسن بن رشيق" في معرض حديثه عن" أبو عبادة الوليد بـــن عبيـــد البحتـــري" و ابتدائه السهل، ذاكرا أن << القاضي الجرجاني فضله بجودة الاستهلال – و هو الابتداء- على أبي تمام و أبي الطيـــب المتنبي>>[84]

بمعنى أن الابتداء عند " ابن رشيق" هو عينه الاستهلال عند "الجرجاني" ، ليتحدث بعد ذلك عن ابتداءات "أبي تمام" و جاء قوله فيها: << و الغالب عليه نحت اللفظ و جهارة الابتداء>>[85]

ألا نقول- بعد هذا- أن جهارة الابتداء هو رفع صوت الاستهلال.

قد تبدت إذا، العلاقة بين المعنى المعجمي و المعنى الاصطلاحي، فكلاهما عني الابتداء أو دلا على أول الشيء، غير أن إقامة علاقة المعنى المعجمي للاستهلال بالاصطلاحي – من الناحية الدلالية- لا يعني الكثير، إن لم نبحث عن تخريجـــه النقدي، وكيف يوظف؟ وماذا يقصد به؟

وخير ما نستشهد به – في الدراسات النقدية – نص ذي سلطة تنظيرية و تاريخية "لحازم القرطاجني" حين يقول: << و تحسين الاستهلالات و المطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة مـــن القصيدة منزلة الوجه و الغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطـــت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها>>[86].

في هذا المقطع المقتبس؛ دعا "حازم القرطاجني" الشعراء إلى العمل على تحسين الاستهلالات و إجادة صـــنعتها. ولتوضيح هذا الفعل وترسيخه في الذوق الأدبي عمد إلى مقاربة طريفة، نستحسنها كثيرا، إذ لا يوجد في – رأينا – أفضل من وجه حسناء وغرة فرس ناصعة ليعبر بهما عن المكانة التي يحتلها موقع الاستهلال بالنسبة لبنيه القصيدة ككل.

و ليكون أكثر إقناعا في حثه لهم، أسند للاستهلال دورين هما: الدور الوظيفي الخارجي، و الدور النصي الداخلي.

---

[84] أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابـــه، ج 2، ص: 232

[85] المرجع نفسه : ص:233

[86] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدبـــاء، ص: 309

ويتعلق الأول بالمتلقي الذي يأسره الاستهلال، فيعمل كقوة منبهة و منشطة لتلقي باقي القصيدة، أما فيما يخص الدور النصي الداخلي، فكأننا "بحازم القرطاجني" جعل الاستهلال الحسن باب مغفرة يجب ما ينتقض بعده ويجبر ما يكسر فيما يعقبه. وبكلمة موجزة بين وظيفة الاستهلال في بنية القصيدة ذاتها ووظيفته المنشطة الفعالة خارجها.

أما " ابن رشيق" فقد ألزم نفسه بباب سماه (باب المبدأ، و الخروج، والنهاية) لا بأس من ولوجه لمعرفة أسرار الاستهلال فيه، نقتبس منه قولا، فسر فيه أقسام العملية الإبداعية معللا إياها: << لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، و ألصق بالنفس، لقرب العهد بها فإن حسنت حسن، و إن قبحت قبح، والأعمال بخواتمها، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم>>[87].

عالج ابن رشيق – هنا – ثلاث عناصر في بنية القصيدة:

فاتحة القصيدة، وخاتمتها، ولعله بعد ذلك غرضها الأساسي ألا و هو مثال المدح.

ويمكن أن نستخرج من هذا الحديث نقطتين هامتين:

1 – هذا التفسير قريب للمبحث النفسي منه للنقد اللغوي.

2 – تركيزه على متلقي القصيدة، و آية ذلك قوله << ارتياح الممدوح>> (متلقي القصيدة) << أبقى في السمع >>، إنها الحاسة الدالة على المتلقي، كذا في قوله << داعية الانشراح>> ليصل ناقدنا إلى تلخيص خبرته الشعرية و النقدية في شكل نصائح نوردها لنبين أهمية ودور الاستهلال في القصيدة القديمة، قال:<< إن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستبدل على ما عنده من أول وهلة (...) وليجعله حلوا سهلا وفخما جزلا... وليرغب عن التعقيد في الابتداء>>[88].

فيكون مفتاح الشعر عند " ابن رشيق" جودة الاستهلال الذي يصنعه الشاعر ويهديه لمتلقيه، ولكي يتمكن المتلقي من استلام هديته بأمان، وجب على الشاعر أن يبتعد عن التعقيد الذي ينجم عن التركيب اللغوي أو سوء فهم المتلقي له، كما ذكر أمثلة لشعراء كان استهلالهم نقمة عليهم.

[87] أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج 2، ص: 217

[88] المرجع نفسه : ج 2، ص: 218-219

و إذا كان " ابن رشيق " – فيما سبق– لمح إلى دور المتلقين، فإنه يعود ليلح صراحة على احتـــرام رغبـــاتهم و أذواقهم ابتداء من الاستهلال فسائر أركان القصيدة، يقول: << و الفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، و ينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم و إن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره>>[89]

وكل هذا على حساب صناعة الشعر، ذلك أن الشاعر تابع لبلاط الملك يحاول إرضاءه، ثم إن الشعر القديم يعتمد قرع السمع **الصوت** لا رؤية البصر **الخط** التي تمكن من إعادة القراءة وبالتالي فك التراكيب المعقدة.

لقد طرق النقاد و البلاغيون باب هذا المصطلح على اختلاف تسمياتهم له ودرجات الفهم ووضوح الرؤية لدى كل منهم. لكن النتيجة التي نبلورها – هاهنا– إجماعهم على وجود الاستهلال ودوره في تلقي القصيدة، بل إن من أهـــم المقومات التي يجب أن يتوافر عليها الاستهلال ليؤدي دوره النفسي أن يتضمن صورة غريبة حبلـــى بـــدلالات التـــشويق والإثارة، و أحلى ما تبدو هذه الظاهرة في فواتح سور القرآن الكريم: **حم عسق** ، **يس** ، **كهيعص** [*] فالاستهلال بهـــذه الحروف الفواتح قد أدى دوره وبعده النفسي الرائع على كل سامع أو قارئ للقرآن.

وفي الأخير، يحسن التسجيل أن لتراثنا النقدي بذور في التلقي، جديرة بالتقدير و التثمين، أسبق من الفكر الألماني ونظرية التلقي الحديثة.

كما أن المتصفح للتراث العربي سيلتقي بكلمات تستعمل بمعنى يرادف مصطلح الاستهلال أو يقاربه دلاليـــا، والتي تضم مادة فتح وتشكيلاتها الصرفية **الفواتح**، **المفتتح**، **الفاتحة الاستفتاح** كذلك مادة بدأ وتنويعاتها **البدء** ، **المبـــدأ** بالإضافة إلى مصطلحي **المطلع** و **المقدمة**، و هو ما نعثـــر عليـــه في النقـــد الغـــربي إذ نجـــد << المقدمـــة/ المـــدخل (Introduction) ، التمهيد (Avant – propos) ، الديباجة (Prologue) ، توطئة (Avis) ، حاشـــية(Note) ، خلاصة / إعلان للكتاب (Notice)، عرض/ تقديم(Présentation) ، قبل (الـــ) بدء القول(Avant- dire)، مطلـــع

---

[89] المرجع السابق ج 2، ص: 218-223

[*] سورة مريم: رقم 19، سورة يـــــس: رقم 36 ، سورة الشورى: رقم 46 ،

(Prélude)، خطاب بدئي (Discours préliminaire)، فاتحـــة/ ديباجـــة(Préambule) ، خطـــاب الكتـــاب (Exorde) >>[90]

و لكي نخرج من أسئلة التحديد وأسئلة المصطلح، نشير إلى ارتياحنا لمصطلح الاستهلال لأننا وجدناه أفـــضل من غيره مثل المقدمة التي لها دلالة أخرى يوضحها لنا " جاك دريدا Jacques Derrida" في معرض التفرقة بين المقدمـــة والاستهلال يقول: << المقدمة لها علاقة أكثر نظامية (Systématique) ، و أقل تاريخية و ظرفيـــة (Historique et circonstanciel) لمنطق الكتاب، فهي وحيدة (Unique) تعالج قضايا أساسية و سخية، و هي بهذا تظهر المفهوم العام في تنوعها و اختلافيتها الذاتية (Autodifféranciation) ، عكس الاستهلال الذي يظهر تاريخيته (Historicité) الأكثـــر تجريبية، و استجابته للضرورة الظرفية >>[91].

و للتوضيح أكثر نستعرض ما قيل عن الاستهلال في الفن المسرحي ما دمنا نشتغل على نص مسرحي و من ثم يتضح لنا الفرق بينه و بين المقدمة.

يطالعنا (المعجم المسرحي) بعدة مفاهيم للاستهلال، تستوقفنا ثلاث محطات بارزة؛ المرحلة اليونانية التي لا يمكن تجاوزها و محطة القرن السادس عشر كمحطة مفصلية و أخيرا مرحلة الثورة البريختية.

<< في المسرح اليوناني القديم، الاستهلال هو المقطع الذي يسبق دخول الجوقة، أي أنه يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا. يختلف الاستهلال عن المقدمة في أنه لا يشكل مثلها وحدة عضوية مع الفعل الدرامي الأساسي في المسرحية، وإن كان يتعلق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية و بجوها العام>>[92] أي أن هناك فصل على نحو ما بين الاستهلال والمقدمة.

أما في << القرن السادس عشر صار الاستهلال افتتاحية للمسرحية>> [93] ، وفي هذا المنحى تكريس لطابع **الإيهام** (Illusion) [*]

---

[90] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:-112-113

[91] Gérard Genette: seuils, p:165

[92] ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 29

[93] المرجع نفسه ، ص: 29

[*] الإيـــهام (Illusion) : محاولة المطابقة بين ما يعرض في العالم الخيالي المصور على الخشبة و مرجعه في العالم الواقعي. ينظر: المرجع نفسه: ص: 92

و مع المسرح الملحمي تسجل عودة الاستهلال للظهور لكن هذه المرة لكسر الإيهام (Illusion) من خـــلال **التغريب** (Distanciation) (*) << حيث استخدم على شكل توجه للجمهور لتحقيق التغريب ولمنع اندماج المتفرج بالعرض، ودعوته لأن يكون مراقبا واعيا >>(94)

و انطلاقا من هذا التوضيح الاصطلاحي نذكر أن أول ما يسترعي انتباه قارئ النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) الاستهلال الذي تموقع في بداية النص << يتخذ الاستهلال موقعين مهمين يمكن الاختيار بينهما، إما قبل البدء أو ما بعده، و لكل خصائصه التي تبدي وظائفه>>(95) بمعنى أننا نجده في بدايات النص، كما يمكن أن يرد في نهاياته أي في آخر أسطره.

ففي الحالة الأولى التي ورد فيها يساعدنا الاستهلال على رسم بعض الخطوط العريضة والمهمة: كمعرفة بعـــض الشخصيات المحورية في الحكاية، كما يعمل على التعريف الأولي بجنس العمل ككل<< فالاستهلال يعمل عمل المؤشـــر الجنسي بتحديده لطبيعة العمل، هل هو عمل تاريخي أو فلسفي أو روائي أو شعري أو مسرحي؟ >> (96)، و هـــذا في قوله:<< **المجموعة** : **دخل الحاكي للسوق على جلد البندير**

تلايمت و دارت حلقة

تلاحت لجيابها و ملات جناح البرنوس

قالت تحكيلنا سيرة الأمجاد >> (97)

<< **قال الحاكي**: **عمي العابد شيخ كبير في قرية.... في جبال الهيه .....**

احنا هنا خالصين و انتم ثمة مخلصين باه تحضرو الفرجة ....

و حكاية الشيخ العابد تقدر تكون هذه الفرجة.....

* التغريب (Distanciation) : تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال. ينظر: المرجع السابق : ص: 139

(94) المرجع نفسه: ص: 30

(95) Gerard Genette: seuils, p:176

(96) Ibid , p:232-239

(97) محمد بن قطاف: الشهداء يعودزن هذا الأسبوع، ص: 1

نوصلوها لكم كما سمعنا.... وحنا سمعنا بدات مع الصباح .....>> [98]

في هذين المقطعين نلاحظ أولا، إشارة إلى شكل من أشكال المسرح **الحلقة** المعروفة باسم **المسرح الـــدائري** (Théâtre en rond) ولهذا المسرح طبيعة خاصة **<<** تفرض وجود المتفرج داخل العالم المصور، فيتدخل فيه حيـــز الفرجة بحيز الأداء، فيتجول العرض إلى ما يشبه الاحتفال**>>**[99] بحيث يتحلق المتفرجون/ الجمهور على شكل دائـــرة حول الحاكي/ الراوي في فضاء خارجي كالسوق مثلا:

<< **المجموعة:** **دخل الحاكي للسوق على جلد البندير**>>[100]

و هذا ما يسمح بالتعامل المباشر مع الجمهور الذي يركز على الأداء أكثر من متابعته للحدث و هذا ما يمنـــع دخوله في عالم الإيهام ، فاستخدام أجواء **الحلقة** في المسرح الجزائري يعد مرحلة انتقالية هامة نحو التغيير و التجريب.

و ثاني ما نود ملاحظته هو ورود تعليق على العنوان (Commentaire du titre) << فالاستهلال يجيـــب مفسرا العنوان و شارحا له >>[101] و هذا في قوله:

<< **المجموعة:** **يا حصراه على الاولين**

هذوك عملوا و مشاو

(...)

قالت اللي راح ما يولي و اللي غاب معاه سره

(...)

بمقص اعمى يفصل في لباس الباطل

يكارد في الشمس باحجار كحلة

خايف الضوء يعميه

---

[98] المصدر نفسه: ص: 2

[99] ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 434

[100] محمد بن قطاف: الشهداء يعودزن هذا الأسبوع، ص: 1

[101] Gérard Genette : seuils, p: 218

خايف الليل يقصار ويريب عرشه >>[102]

فمشكلة الثورة حاضرة بقوة عبر فكرة أن الأموات يقدمون امتيازات للأحياء أي أن هناك من هو مستفيد من الشهداء، وعودتهم تعني عمليا إلغاء هذا الامتياز.

وهذا يجعلنا نعتقد أن الاستهلال هو جزء من المسرحية وهو فعلا كذلك لأن المقطع يمثل إشكالية النص المسرحي والمتمثلة في الاستهتار بالقيم الثورية التي مات من أجلها الشهداء.

إلا أن السؤال الذي يبقى مفتوحا من يقوم بهذا الإخبار؟ هل هو شخص من خارج الفرقة المسرحية؟

هل هو الراوي؟ من يكون ؟

نجد في المسرحية جوابا على هذا السؤال حين ينسب المؤلف نص الاستهلال (للمجموعة) <<فالاستهلال يكون من طرف الكاتب الواقعي للنص و هذا هو الأصل(...)، و إما أن ينسب وضعه لشخصية تخييلية في العمل مثل السارد>>[103] و هذا ما يؤكد لنا تعقيد و صعوبة العملية التواصلية التداولية الاستهلالية.

و في هذا السياق نتساءل عن طبيعة الاستهلال هل يمكن اعتباره مونولوجا لا يحتاج بالضرورة إلى مستمع بواسطته تعبر **المجموعة** عن فكرها الخاص والمتميز و الأقرب إلى اللاوعي؟ إننا نشك في ذلك لأن الاستهلال هنا موجه- بشكل مباشر- إلى العديد من القراء/ والمشاهدين << لأن الذي يرسل إليه الاستهلال (المستهل له)، هو قارئ النص، وليس فقط الجمهور كما هو عليه في العنوان، لأن قارئ الاستهلال ومتلقيه هو الحائز الفعلي للكتاب/ النص>>[104] .

فالمجموعة تخاطب الجمهور من خلال ما تحكيه عن الحاكي و حكايته:

<< **المجموعة: قال الحاكي: عمي العابد شيخ كبير في قرية....قرية في جبال الهية.....**>>[105]

مما يجعل القارئ يتابع هذا الاستهلال و يظل يتساءل طيلة القراءة عن مدى انسجامه بموضوع المسرحية.

و بصيغة أخرى فالقارئ يترقب طيلة القراءة صورة معمارية من خلال الاستهلال الذي شكل في البداية قاعدة لموضوع

---

(102) المصدر السابق: ص: 1-2

(103) Gérard Genette: seuils, p: 182-197

(104) Ibid : P: 199

(105) محمد بن قطاف: الشهداء يعودزن هذا الأسبوع، ص:2

المسرحية والمحفز لقراءتها أو لرؤيتها، و من هنا فالاستهلال يتخذ وظيفة مركزية هي: << وظيفة ضمان القراءة الجيـــدة للنص

(D'assure au texte une bonne lecture) >>[106]، فبتحليلنا لهذه المعادلة تستنتج دعامتين أساسيتين يقوم عليهما الاستهلال وهما: ضمان القراءة و جودة القراءة.

و الملاحظة الثالثة هي أن الاستهلال<< يتخذ شكل الخطاب النثري (Un discours en prose) ، في صيغ سردية أو درامية، كما يمكنه أن يتخذ شكلا شعريا(Poétique)>>[107] و الاستهلال في مدونتنا ورد مزيجـــا مـــن الحكي/ السرد و الشعر الذي تخللته اللازمة.

إذا حضور الاستهلال ضروري كعنصر مناصي، إلا أن بعض الكتاب لا يرون حاجة في وجوده، و هـــذا مـــا نستقرئه في الخطاب الذي وجهه " فلوبير غوستاف Flaubert Gustave " إلى " إميل زولا Emile Zola " من أنه << يكثر من الاستهلالات التي تكشف عن أسراره الكتابية، و تعبر عن آرائه الفكرية، و هذا ما لا بـــد للروائي من أن يصون شعريته عنه>>[108] و هذا يعني أن الاستهلال يعمل على تكاسل القارئ عن إتمام العمل ككل بالتوقف عنـــده فقط، و إن كانت الوظيفة الأساسية للاستهلال هي حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب و إتمامه.

1 ــ 1ــ 6 ــ دراسة الغلاف

يعد الغلاف العتبة التي تصافح بصر الملتقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام المبدعين الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية المساعدة على تلقي المتون النصية، وعلى هذا الأساس يمكننا رصد أبرز أنماط التحولات التي طرأت على إخراج أغلفة الكتب استنادا على ماقاله "جيرار جنيت Gérard Genette"

<< أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19 م، إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب و الكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية، والطباعة الإلكترونية و الرقمية أبعادا و آفاقا أخرى>>[109]

(106) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ص:-118

(107) ينظر: المرجع نفسه: ص:114

(108) Gérard Genette: Seuils, P:297

(109) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ص: 46

وعلى هذا فإن أول ملاحظة نبديها في محاولتنا التأويلية لمحتوي الغلاف هي القيمة الدلالية لكل جزء فيه، بحيث أن أبسط الأشياء، والتي قد لا تعني للقارئ العادي شيئا، غير أنها في الحقيقة تحمل ثقلا دلاليا يتفاعل مع محتوى النص ورسالته التبليغية.

و في العمل الذي بين أيدينا نلاحظ أن إخراج الكتاب/المخطوط، و تصميم الغلاف بوجه خاص حظي بأهمية بالغة، و لكي نحاول استقراء عناصر هذا الغلاف والآليات الدلالية فيه ينبغي أن نقوم أولا بوصف عام لمكونات هذا الغلاف و الافتراضات التي نعتقد أن لها دخلا في تشكيل النص وبنائه.

إذا بإمكاننا أن نقسم الغلاف إلى قسمين، علوي و سفلي؛ ففي القسم العلوي تبرز الكتابة باللغة العربية في الجهة اليمنى بالآلة الراقنة و تقابلها الترجمة بالفرنسية لما كتب بالعربية على الجهة اليسرى، بخطوط من نفس النوع أو النمط والاختلاف في التصغير و التسويد و التخطيط و كلها بلون أسود، أما في الأسفل فقد كتب بالفرنسية عنوان مقر " المعهد الوطني للفنون المسرحية" مع رقم الهاتف بالآلة الراقنة، و بلون أسود و يعلو هذه الكتابة خط مستقيم أسود.

ثم تموضع العنوان (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) في صدر الورقة بخط بارز و بلون أزرق، يوحي لنا بهيمنته على المستوى الخطي، لأجل ذلك استعمل في كتابته الخط الرقعي << ذو الأصل العثماني الذي يتميز بمعاقيفه الدائرية غير الحادة التي ترسم في نهاية الحرف>>[110] و لدى النظر الفاحص في هذا الخط تظهر لنا << حروفه أميل للتدوير و أدق و ألطف من قلم التوقيع، كما يغلب فيه الطمس في العين المتوسط و إلغاء أسنان السين و الشين(...)>>[111] فالخط الرقعي إذا هو << خط الكتابة السريعة، و لذا يرد التنقيط فيه متصل، و روعيت فيه السهولة و البساطة و التقشف إجمالا>>[112] فخصائصه تتناسب مع طبيعة الإعلان عن عودة الشهداء السريعة و ذلك في ظرف أسبوع و ظن **عمي العابد** أن هذا الأمر في غاية السهولة و أن أهل القرية يتقبلون عودة الشهداء ببساطة.

---

[110] Mohamed Aziza: la calligraphie Arabe, éd., société Tunisienne Diffusion, Tunis, 1973 , p: 85

(محمد عزيزة: الخط العربي)

[111] ينظر: محمد مرتاض: الخط العربي و تاريخه، ديوان مطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1994، ص: 56

[112] ينظر: نايف محمود معروف: خصائص العربية و طرائق تدريسها، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط 5، 1998،ص:151

و تحت العنوان وبنفس الخط والحجم و اللون، يكتب اسم " الطاهر وطار"، حيث نجد أن التنويع في الخـــط و اللون على خلفية بلون مختلف جعلت الاسم والعنوان يبرزان بشكل واضح مما يمكننا على مستوى الرؤية من تمييزها عـــن باقي تمظهرات الغلاف، لأن الكتابة بخط اليد لافتة للانتباه خاصة و نحن في عصر طغيان حرف الطباعة.

ولعل كتابة اسم المؤلف بخط يكاد يلتصق بالعنوان ليشكل كتلة كتابيه واحدة، مدعاه الرغبة في التعريف بالعنوان مرتبطا باسم المؤلف للقارئ المحتمل الذي لم يكن ينتظر كتابة نص مسرحي من كاتب متأصل في الكتابة الروائية.

نلاحظ أن هناك نقطتي جذب في الغلاف تتمثل الأولى في عبارة :

des Arts Dramatiques التي جاءت واضحة المعالم كما شغلت مساحة غير قليلة في صفحة الغلاف مما يوحي بأهميتها بوصفها البديل الكافي لاستنتاج جنس النص الذي لم يصرح به مباشرة -كما سبقت الإشارة إليـــه، أمـــا الثانية فتكمن في توظيف تلك البيانات/ العبارات على الغلاف باللغتين العربية و الفرنسية من قبل المؤلف، لـــيس هـــذا فحسب بل سيادة اللغة الفرنسية وهذا ما يدل – حسب اعتقادنا- على شخصية "محمد بن قطاف" الحائرة و المعتمة تجاه قضية **التعريب** التي انتهجتها سياسة الجزائر في الثمانيات وهي الفترة التي كتبت فيها المسرحية. فالجزء الفرنسي جاء ليعبر عن الجانب الخفي من شخصية "محمد بن قطاف" المتأثر بالثقافة الفرنسية، في حين جاء الجزء الآخر العربي، ليكشف عن الجانب الظاهري من شخصيته و ما يعزز هذا التحليل اللغة العامية التي اختارها كلغة الأداء في المسرحية لإبراز ملامـــح الشعب المتعلق بعروبته، حيث لم نعثر على الألفاظ الفرنسية إلا نادرا كقوله (لكماراد، فانبير) وهذا مما يوحي بتبـــدد حيرة الكاتب أو ذلك الشعور بالتذبذب وعدم الاستقرار الذي لاحظناه في الغلاف.

و إذا ما حاولنا تأويل لون الغلاف وسبب اختياره ـــ والذي لا نشك في أهميته الدلالية ـــ فإن الأمر ســـيغدو غاية في التعقيد. ذلك لأننا لا نملك مرجعية ثابتة نستند إليها في التحليل و التأويل، فنحن لا نعرف مصدر هذا الغلاف، أو حتى واضعه، أو الفترة التي وضع فيه، غير أننا سنحاول- انطلاقا من ربط اللون بمحتوى النص- أن نكون معنى أو مرجعية لسبب اختيار هذا اللون و مدى تعبيريته. إذا فما هي الدلالات التي يمكن أن نستخرجها من هذا اللون؟

فمن جميل الصدف أن يهتدي واضح الغلاف إلى اختيار اللون الفـــيروزي (Turquoise clair) المـــدرج في سلسلة الألوان الزرقاء (Dans la gamme des couleurs bleu)

الذي يعتبر في المعتقد الشعبي رمز اللؤم والشؤم و الحزن كما أن الأزرق لون وجوه العصاة يوم القيامة. لقوله تعالى: (يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَ نَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا). [113] ، و صفة المجرمين هي الصفة التي تليق بالذين تنكروا للشهداء و في مقدمتهم ذووهم كا**المسعي** وهو أب شهيد لما سمع كلام **عمي العابد** تمنى من كل قلبه ميتة ثانية لابنه ليستطيع الاستمرار في الاستفادة من وضعه المادي كأب لشهيد، كما تتاح له أيضا فرصة الاحتفاظ بالامتيازات الكثيرة المادية منها و المعنوية.كما اعتبرت سلطات القرية عودة الشهداء المتأخرة حزنا و شؤما.

<< **المسعي: في الحق ... رجوع متأخر كيف هذا... تترتب عليه مشاكل**

العابد: واش من مشاكل؟

المسعي: ... مشاكل كبيرة .. مشاكل صعبة...لو كان هذا الشيء وقع في العامين الاولين انتاع الاستقلال كان يقدر يصير... بصح ذرك... و بعد هذه المدة الطويلة...المسألة يلزمها تفكير انتاع الصح كما قلت لك.>>[114]

كما أن زرقة العينين تعني في الثقافة و العقلية العربيتين << البرودة نسبة إلى ثلوج و برد الشمال و بلاد النصارى، كما تعني الحقد و المكر، فالشيطان و زبانية جهنم زرق العيون، كذلك الجنية(...) و فظاعة أي حدث أو ظاهرة عند العرب تضاف لها صفة الأزرق، فالمصيبة مثلا إذا عظمت أصبحت زرقاء>>[115]، وهل هناك مصيبة أعظم من مصيبة حاضر الجزائر المستقلة الذي يعشعش فيه الفساد في أجهزة الدولة و المنظمات و الأحزاب بل في كل قطاع.

أما من ناحية الأثر النفسي للون الأزرق<< فهو لون الأشخاص المفكرين ويعني الصبر والثقة والانتظار والاحترام، ويعبر عن سمو النفس و المثالية كما يرمز إلى الخلود والإخلاص. وهو لون السلام والملكية >>[116].

و على ما نظن أن كل هذه الصفات تنطبق على شخصية "عمي العابد".

و هذا نموذج عن صفحة الغلاف:

---

(113) سرة طه : الأية 100، رقم: 20

(114) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع: ص: 4

(115) المنصف بن حسن: العبيد و الجواري في حكايات ألف ليلة و ليلة، سراس للنشر، تونس،(د ط)، 1994، ص: 116

(116) ينظر: عبد الله الشاهر: الأثر النفسي للون، مجلة الموقف الأدبي، 1988،ع 2، ص:175

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne
Démocratique et populaire

وزارة الاتصال و الثقافة

Ministère de la Communication
et de la Culture

المــعهد الوطني
للفنــون المسرحية

Institut National
des Arts Dramatiques

الشـــهداء
يعــودون هذا الأسبــوع

الطاهر و طار

3, rue Larbi- Tebessi – 16120 BORDJ-EL-KIFFAN – TELEPHONE : (02) 50-24-74

1 ـ 1 ـ 7 ـ شكل الكتاب:

مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـ "محمد بن قطاف عبارة عن مخطوطة، يحتمل ظهورها قبل سنة 1987 أو خلالها على اعتبار << أن أول عرض مسرحي كان في 13 سبتمبر (أيلول) 1987 بالمسرح الوطني>>[117] و بالمنطق فالنص الدرامي أسبق من العرض، و ما يهمنا أنها وجدت في حياة الكاتب و هذا ما يسمى بالمناص الحي[*]

تقع المسرحية في ثلاث وعشرين ورقة مقاس 21 × 29 سم، مكتوبة بالآلة الراقنة من جهة واحدة- وجه الورقة- بالحبر الأسود، و شدت هذه الأوراق مع صفحة الغلاف الفيروزي اللون بما يسمى (Reliure spirale) أبيض.

المسرحية مكتوبة باللغة العامية الجزائرية، بشكل منتظم أي بمعدل ثمانية وثلاثين سطرا في الصفحة الواحدة ما عدا الصفحة الأخيرة ففيها ستة عشرة سطرا، مع الإشارة إلى عدم ترك فراغات بيت الأسطر مما جعل القراءة متعبة.

و فيما يخص الترقيم فكان بالأرقام الرومانية من 22 إلى44 و بمحاذاتها الأرقام العربية من1 إلى 23.

و الملاحظ أن الترقيم بالروماني وقع فيه خطأ و ذلك في الصفحة 39 (فبدل أن يكتب الرقم الصحيح XXXIX بهذا الشكل، كتبه هكذا IXL)، كما حدث تكرار في صفحة رقم 17 من قوله: العابد: (يفكر) إلى قوله: العامل: يعملوا مليح! (و يخرج).

و بما أننا لا نملك أدلة قاطعة و معالم واضحة تؤكد أن هذه الأخطاء وقعت جهلا من المؤلف أو سهوا، فإننا نرجح الاحتمال الثاني، و يبقى المؤلف في كلا الحالتين هو من يتحمل مسؤولية الخطإ، لأن النص مخطوط يخص الكاتب أولا وقبل أي أحد، لأن لو كان النص مطبوعا لاعتبرنا الأخطاء أخطاء مطبعية.

---

[117] الشريف الأدرع: وجوه و أقنعة (دراسات و كتابات في المسرح)، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2007، ص: 276

[*] << ظهورهذا النص/ الكتاب، في طبعته الأولى أو الأصلية، يعرف بالمناص الأصلي، أو المناص السابق، أما إذا أعيد طبع النص/ الكتاب طبعات أخرى فنصبح أمام مناص متأخر، و هناك المناص الحي و هو نشر النص/ الكتاب في حياة كاتبه>> ينظر :
Gérard Genette: seuils, p10-11

و قد وظفت الشكول الهندسية في النص المسرحي، باعتبارها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني و تحقيق المتعة الجمالية<< و نعني بتوظيف الشكول الهندسية توظيف الشكول الهندسية الثلاثية و الرباعية و الدائرة في النص من أجل توليد دلالة بصرية>>[119]

و بفحص صفحات النص المسرحي في محور التشكيل و جدناها ترسم شكولا هندسية متعددة، فعلى سبيل المثال هذه الفقرة مبنية بتقنية الخط المضلع:

<< **العابد: استنى استنى يا ولدي......عندي معاك كلمة...**

عمارة: يا عمي العابد إذا ما وصلتكش المنحة نتاعك، فوت للقباضة هذا الصباح نعطوهالك.....

العابد: يا ولدي ما يشقاش نجي حتى لثمة.... بغيت نسقسيك برك..

عمارة: هيا لينا واش بغيت تعرف؟......

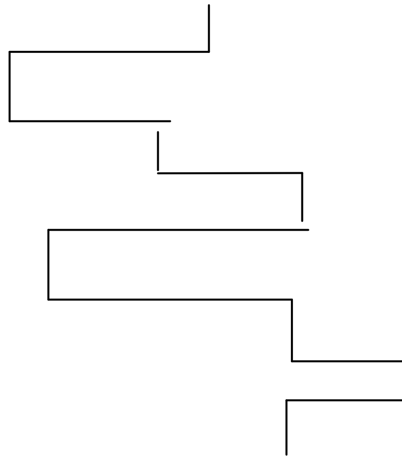
العابد: لو كان يوللو....بيت المال واش يدير؟....انت رايس القباضة انتاعها لابد تعرف؟

عمارة: اشكون اللي يوللي يا عمي العابد؟

العابد: الشهداء.......

عمارة: هذا مستحيل يا عمي العابد.......>>[120]

إن تأمل النص السابق يوجه بصرنا نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه المضلعة مما يفضي به إلى الشكل التالي:



[119] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2008، ص:39

[120] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مخطوط، ص: 5

بمعنى أننا إزاء خط مضلع. << و يتمثل الخط المضلع من خلال النظر إلى نهايات الأسطر، إذ أن أسطر الـــنص تتباين في أطوالها مكونة خطا مضلعا>>[121] و لعل معظم فقرات النص المسرحي مبنية بهذه التقنية.

إلى جانب الخط المضلع، يعد المثلث من أكثر الشكول الهندسية شيوعا في النص، و للمثلث كشكل هندســي زخرفي دلالات متعددة إذ << يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى الأدنى، و تصالبهما يمثل الأرض و السماء أي الكون>>[122] ، و من أمثلة المثلث المتطابق الساقين

<< نوضي أختي

غطـــاك برنوس

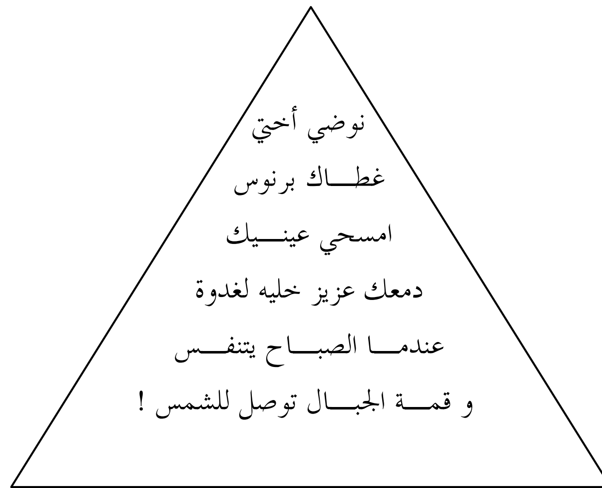
امسحي عينـــيك

دمعك عزيز خليه لغدوة

عندمـــا الصبـــاح يتنفـــس

و قمـــة الجبـــال توصل للشمس ! >>[123]

إن تأملنا النص السابق يوجه بصرنا نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:



[121] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، ص:41

[122] البهنيسي عفيف: جمالية الزخرفة و تنميتها في المسارين النظري و العلمي، مجلة الحياة التشكيلية، ، دمشق، 1995، سنة 15، ع59-60، ص: 58

[123] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع،ص: 9

أي إننا إزاء مثلث متطابق الساقين رأسه إلى أعلى للدلالة على أن الحق يعلو و لا يعلى عليه وظفه الكاتـــب في بناء نصه ليسجل للقارئ حدة نبرة الصوت التي يخاطبه بها تسجيلا بصريا.

و مما بني بتقنية المثلث المتساوي الأضلاع ذي القاعدة العلوية:

<< و العايش بخـــير علاش يموت

احنا جبالك و وديانك

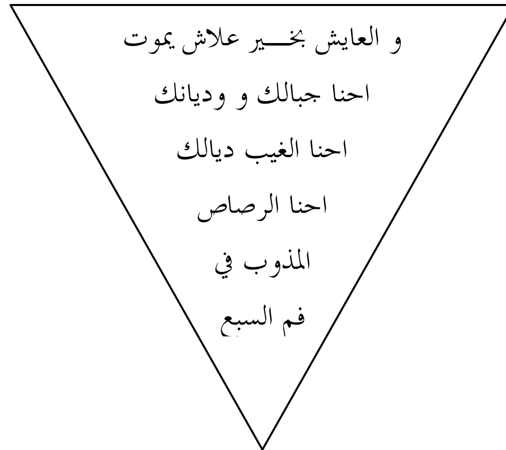
احنا الغيب ديالك

احنا الرصاص

المذوب في

فم السبع >>[124]

إن تأملنا النص السابق يوجه بصرنا نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:



.بمعنى أننا إزاء مثلث متساوي الأضلاع لكنه مقلوب لأن قاعدته في الأعلى، و قد وظف الكاتب المثلث المتساوي الأضلاع بشكل (مقلوب) ليجسد للقارئ دلالة الانقلاب المفاجئ الذي سيحدث لو يفتح ملف الماضي بعودة الشهداء هذا الأسبوع، و تبعا لذلك فقد أخذ الكاتب في تحريك الثورة الخامدة في خط نضالي لإصلاح الفساد جاعلا كلمة فـــم

(124) المصدر السابق : ص: 9

السبع في قمة المثلث المقلوب لأنه إذا تحركت الثورة من جديد فسيعود الوضع/ المثلث إلى شكله الطبيعي. و تصبح عبارة فم السبع في الأعلى.

و من هنا فإن توظيف الكاتب لتقنية المثلث المقلوب جسد لنا دلالة مزدوجة؛ حيث جسد في الأولى دلالة الأوضاع المقلوبة و في الأخرى جسد دلالة الأوضاع الطبيعية – عندما تصبح كلمة فم السبع في رأس المثلث (المعتدل) تجسيدا بصريا.

كما استرعى انتباهنا و نحن نتصفح مساحة الصفحات التي يتكون من خلالها جسد الكتابة، **ظاهرة البياض** (Le blanc /l'espace) أو المكان الفارغ الذي جاء لإيقاف الانسجام النصي لكي يترك للقارئ الفرصة لإرجاع الانسجام والإضافات والتعديلات على النص المقروء وهنا << يظهر إنتاج متغير وتجريبي ومتحول، يتمثل في الإضافات و التعديلات التي يضفيها القارئ على النص المقروء. فالقارئ هو النظام المرجعي للنص على حدّ وصف ياوس>>[125]

و يتجلى ذلك في قوله مثلا: << **وليده استشهد و هو موصل بريد الولاية لخارج الحدود .. قدور كان معاه .... وقدور يقول انفجرو زوج الغام تحته... تقطع على زوج...هكذا قال قدور... وزاد قال دفنه بيديه .. قدام السلك .. قدور كان شجاع .. المهمة كانت خطيرة .. هكذا وصلنا الخبار**.>> [126]

أما العنصر الأخير فيتعلق بتشكيل السطر << ونعني به كمية القول المكتوبة في السطر الواحد سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام>>[127].

و يتجلى التشكيل البصري الممارس في السطر من خلال قانونين رئيسيين يتحكمان في الأسطر: قانون المسافة السطرية، والتفاوت الدرامي.

1 ــ قانون المسافة السطرية هي: <<المسافة التي يقطعها السطر من نقطة انطلاقه إلى نقطة توقفه>>[128].

يعد تفاوت أطوال الأسطر الملمح الأبرز في النص، فالأسطر تتفاوت كميا من حيث عدد الكلمات فمثلا:

---

[125] ينظر : م . أوتن وآخرون: نظريات القراءة (من البنيوية إلى جمالية التلقي) : ،تر:عبد الرحمن بوعلي ،دار الحوار، دمشق، (د ط)، 2004 ، ص: 142-166

[126] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 15

[127] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، ص: 171

[128] المرجع نفسه ، ص : 171

<< **بالاك أوهام سكنتني في آخر عمري؟**

بالاك الكبر؟ >>[129]

إن الناظر إلى نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) يستوقفه تفاوت أطوال الأسطر حيث تتفاوت أطوالها بين كلمتين في أقصر سطر و خمسة عشر كلمة في أطول سطر. و يبحث أسباب توقف كل سطر عند النقطة الـتي توقـف عندها نجد أن الموجة الشعورية وحدها هي المتحكمة في طوله.

2 ــ التفاوت الدرامي: و نعني به << تفاوت أطوال الأسطر الموظفة للدلالة على (صوت) معين و تسجيله بصريا>>[130] ،و من أمثلة ذلك:

<< **علي: يا عمي العابد ما تحرجنيش، أنت تعرف... راك عشت الحقيقة من بداية الثورة حتى اليوم...وين التضحية؟ وين الاخلاص؟ وين الحماس؟ وين الاخوة ؟ وين تزيد الجميع للصالح العام؟ البارح الشعب هو الثورة... اليوم كاين الحاجة اسمها البيروقراطية يا عمي العابد... و هي الرابحة في الاخر يا عمي العابد...**

وين بغى الحي يدور رأس الميت يا عمي العابد !

العابد: و الصح وين يا وليدي؟

علي: في البطاقة يا عمي العابد...هي الصح اليوم...ما تقدرش تواجه الصح على خاطر هي الصح...

العابد: و لكن يا وليدي، كاش ما عندنا شي آخر نعتزو بيه غير مليون و نصف مليون شهيد؟ واش بقى اذا كسرنا حرمتهم؟ اذا عفسنا شواهدهم... اذا كفرنا بحقهم؟..

علي: تبقى البطاقة يا عمي العابد و وين بغى الحي يدور رأس الميت! >>[131]

تتفاوت أطوال الأسطر في هذا المقطع تفاوتا دراميا بمعنى أن السطر يتوقف عند توقف أحد طرفي الحوار عن نطق كل عبارة بمفردها. و لذلك لا نستطيع قراءة النص إلا باتباع التوقف عند نهاية كل سطر. و قد وظف الكاتب تقنيـة التفاوت الدرامي في أطوال أسطره المسرحية ليسجل للقارئ مفاصل الأداء الدرامي للمتحاورين تسجيلا بصريا.

---

(129) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع،ص: 3

(130) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، ص:175

(131) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع،ص: 14

و برصد تمظهرات التساوي السطري وجدناها تتجلى في مقاطع النص المعتمدة على تكرار البنية التركيبية و هو ما يسمى باللازمة، في قوله:

<< **عمي العابد شيخ كبير في قرية.... قرية في جبال الهيه.....**

شاف اللي بناها و ثار على اللي بغى يهدم

شاف اللي حضر البير و شاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة....

عمي العابد شيخ كبير في قرية.... قرية في جبال الهيه...... >>[132]

كما نسجل تساويا سطريا من غير أن تكون له وظيفة تكرارية و هو ما يسمى بالتساوي الضمني، في قوله:

<< **واش قيمة الهواء اذا شربناه؟**

واش قيمة السواعد المشلولة؟ >>[133]

و يمكننا أن نضيف ملاحظة تتمثل في توظيف الكاتب تقنية الكتابة بين الهلالين بلغة عربية فصحى في غالبيتها مع بعض اللحن كقوله: << (ينظر يمين و شمالا كأنه لا يريد أن يسمعه أحد)، (يتوقف مستدير برأسه نحوه)، (رافعا راسه ببطئ) >>[134] و هذه سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في تخيل شكل العرض المسرحي.

لعل كل هذه المكونات تعتبر بابـــا ننفذ منه إلى داخل المسرحية وكأنها بذلك تسبق المتن إلى مخاطبـــة القـــارئ لتعلن عن فحواه بطريقتها الخاصة، فهي تقوم بمهمتي التقديم و إيحاءات التبليغ بمعنى أنها تزين الكتاب و تعطيه طابعا جماليا و في نفس الوقت ترسخ **وظيفة تداولية** (Fonction pragmatique) تساهم في جذب القارئ و استقطاب اهتمامـــه عن طريق محاورة أفق انتظاره.

ومع هذا تبقى تأويل دلالة عناصر المناص مجرد محاولة، إذ أننا لا نملك أية قرائن أكيدة و ثابتة تؤكد ما ذهبنا إليه، و أن غير هذا التأويل قد يكون واردا و مقبولا. و تبقى الدلالات التي تحملها هذه العناصر مغلقة على ذاتها، و في نفـــس الوقت منفتحة على دلالات لا نهائية، و حدها القراءة المؤسسة على القرائن النصية تعطيها مشروعية الحضور.

---

[132] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع،ص: 2

[133] المرجع نفسه: ص: 3

[134] المرجع نفسه: ص: 4- 14

1 ـــ 2 ـــ معمـــاريـــة النص (Architextualité)

أولا:مفهوم **الجنس الأدبي** و العبورية الجنسية أو ما يعرف بـــ**التسنين** (Transcodage)(*).

ثانيا: مظاهر **المسرح الملحمي** (Théâtre épique) ممثلة في تجربة "بريخت برتولت Brecht Bertolt"

إن الحديث عن **التصنيف الجنسي** (Taxinomie générique) لنص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) قد سبقت الإشارة إليه في **المناص** (Paratexte) على أنه مسرحية، لكن هذا لا يمنع من عثورنا على ذوبان لأجناس أخرى فيها، وقبل أن نستعرض ذلك علينا أن نتذكر<< أنه قد يحدث لأداة تعبيرية في جنس أدبي معين أن تتجاوز نطاق جنسها لتصير وسيلة من وسائل التعبير في جنس أدبي آخر>>(135) وتجدر الإشارة – في هذا المقام- إلى أن مسرحيتنا ليست إلا عملية **تسنين** (Transcodage) لجنس آخر وهو القصة، و هذا ما يعرف بـــ**الترجمة المحاكاتية** << التي تصبح في مثل هذا الوضع ترجمة مضاعفة ومعقدة لأنها من جهة لا تتم وفق عبر تسنين أحادي، كما هو الأمر في الترجمة عير اللغوية، أو في الترجمة من لغة طبيعية إلى أخرى، بل تقوم هنا على ترجمة الدليل الناتج عن سنن أولي (هو سنن اللغة الطبيعية) وعن سنن ثانوي (هو سنن الكتابة الروائية) إلى دليل مركب يقوم على تعددية سننية منفتحة متفاعلة، (الصور،الكلام، الموسيقى، والأصوات (...)>> (136)

حقا؛ كما كانت الترجمة نقل من لغة طبيعية (أ) إلى أخرى (ب) ومن نظام لغوي مصدر إلى نظام مماثل هدف، فإن الترجمة بالمفهوم السابق هو نقل وتحويل من درجة أولى إلى ثانية فثالثة، حيث يقوم النقل بمعنى **الانزياح الأسلوبي**(*) عن اللغة الطبيعية، إلى لغة إبداعية الرواية/ القصة على سبيل المثال، وانطلاقا من هذه الأخيرة تحدث ترجمة أخرى ونقلا آخر أي عبر **تسنين** (Transcodage) إلى الجنس المسرحي في مدونتنا، ومنه ربما إلى الجنس السينمائي أو الفيلمي.

(*) يعتبر مصطلح عبر تسنين ترجمة ممكنة لمصطلح(Transcodage) ويعني في مجال سيميائيات السرد، العملية أو مجموع العمليات التي وفقها تنتقل العناصر الدالة من سنن إلى آخر ومن لغة إلى أخرى . ينظر :
Algirda Julien Greimas : du sens, ed, Seuil, 1970, p: 13

(135) محمد مشبال، البلاغة و مقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، يوليو (جويلية)- سبتمبر 2001، مج 30 ،ع1، ص: 52

(136) عبد اللطيف محفوظ: قضية تحويل العمل الفني المنتج وفق قيود فن بعينه إلى عمل آخر، مقال من الأنترنت:
www.aljabriabed.net/ fézwanakd/n73_05mahfoud.(2).htm

(*) الانزياح الأسلوبي: هو << من المصطلحات التي تتجاوز الأربعين مصطلحا و منها: الانحراف و العدول (...) يعرفه رومان جاكبسون بقوله: الانزياح عنف منظم مقترَف بحق الكلام العادي>> ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص: 33- 97

و في ظل هذه العلاقة تتأكد لنا **مفارقة** (Paradoxe) بين عالم القصة وعالم المسرح. فـــ << الـــسرد في رأي شولز[*] وكيلوج هو تلك الأعمال الأدبية التي تتميز بخاصيتين: وجود قصة أو حكاية، وتوفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة، أو يرويها ويستبعد الكاتبان من هذا التعريف فن المسرح، لأن الدراما رغم أنها قصة وتتضمن شخصيات لكنـــها لا يوجد بها راو لأنها تؤدى مباشرة>>[137]، فمن خلال هذا القول يمكننا استخلاص ملاحظتين:

أ)- إن **المسرح الأرسططالي** (Théâtre aristotélicien)[*] يغيب فيه مفهوم الراوي

ب)- << إن الجنس عندما يصبح معروفا من لدن " القارئ " فإنه يصبح عاملا في قراءته>>[138]، فاستقبالنا للأعمال الفنية يختلف من جنس لآخر، بل رؤيتنا النقدية تتكون في ضوء الخصائص الجنسية << فعملية التحديد و منح بطاقة الجنس فردية – جماعية- و ليست مفروضة من قبل النص سلفا و قبليا، و إنما الغرض تابع للاتفاق و المواضعة>>[139]

يتضح لنا من هذا التعريف أن الإبداع و التلقي يتسمان بالفردية إلا أنهما سرعان ما يتحولان إلى أعراف فنية جماعية تأخـــذ صبغة المواضعة، و بمرور الزمن تثبت هذه الأعراف الفنية و يصعب الخروج عنها.

و إذا ما عدنا إلى نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) نجد أن الناص قد لجأ في تقنياته الكتابية إلى سمات **المــسرح الملحمي**(Phéâtre épique).

وعليه ففي المعمارية النصية نستبعد مفهوم نقاء الجنس، ونسعى كما أقــرّ " جيرار جنيـــت Gérard Genette" إلى بحث مفهوم **الشعرية** (Poétique) ونتكلم فقط على سبيل المجاز عن جنس معين يسمى(س ، ع)، يتوفر على خـــصائص مجردة فـــ << إذا قلنا هذا نص شعري فذلك يعني أنه موصول بالبعد الملحمي والدرامي و الأمر صحيح بالنـــسبة للـــدراما

---

[*] شولز روبرت: باحث يعمل في حقل السردية و النقد الأدبي، من كتبه: (طبيعة السرد) و (البنيوية في الأدب). ينظر: عبـــد الله إبـــراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بـــيروت، لبنـــان، ط 2، 2000، ص: ص: 262

[137] فاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1996، ص: 79

[*] المسرح الأرسططالي (Théâtre aristotélicien): يعني في اللغـــة النقديـــة العالميـــة<< المـــسرح الإيهـــامي Théâtre d' illusion)) الذي يلتزم بالهدف الأساسي و هو التوصل إلى التطهير (Catharsis) عبر الإيهام >> ينظر: حنان قصاب و مـــاري إليـــاس: المعجم المسرحي: ص: 22

[138] محمد مشبال: البلاغة و مقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، ص61

[139] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2006، ص: 157

نفسها فهي منغمسة في الشعر و السرد على السواء، ونحن إنما نحدد نوعية النص بما هو غالب فيه لا بمجموع مكوناته، والأبعاد المحيطة بكل نوع هي ما يسمى بجامع النص(Architexte)>> [140].

فما هي الأجناس التي يمكن قراءتها في نصنا ؟ أو بالأحرى إلى أي مدى يبقى الاعتقاد فيما ذهب إليه " يان موكاروفسكي Yane Mukarövsky "حين قال: << حالما تدخل هذه الفنون المستقلة المسرح تتخلى عن استقلاليتها، (...) باختصار إنها تنحل مندمجة بفن جديد موحد تماما>>[141] و الأدب واحد من الفنون، لذلك يسري عليه أيضا شرط التذويب و الاندماج، و فقدان الاستقلالية الذاتية / الأدبية.

و من خلال استنطاقنا للمدونة تبين لنا حضور أجناس أخرى نبدأها بـ:

1 ـ 2 ـ 1 ـ القصة (Récit)

لا يسعنا إلا أن نقول ما قالته " آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld" من أن<< المسرح هو فن المفارقة >>[142]؛ فهو يجمع بين الإنتاج الأدبي، و العرض العيني المحسوس و هو يتميز بالخلود و الآنية، و من هنا تتعمق الهوة بين النص الذي يمكن أن يكون موضوع قراءات أدبية لا منتهية و بين العرض الذي يكون مواجها بقراءة ظرفية آنية.

و لعل أول مفارقة **جدلية** (Dialectique) ينطوي عليها المسرح هي التقابل: النص / العرض و من المؤكد أن أي رفض للتمييز بين النص و العرض يؤدي في الحقيقة، و قبل كل شيء، إلى الوقوع في خلط و مغالطة.

ذلك لأن الأدوات التصورية الضرورية لتحليل كل منهما، ليست نفسها و لهذا حصرنا عملنا على المظهر الأدبي للظاهرة المسرحية، و لا نرى في العرض المسرحي سوى وسيلة للتعبير عن النص المسرحي و أداة لترجمة مفرداته.

و عليه فالنص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) "لمحمد بن قطاف" هو إعداد / اقتباس عن المجموعة القصصية لـ "الطاهر وطار" تحمل نفس العنوان.

إذاً وجود الجنس القصصي حقيقة قائمة لا فرضية نسعى إلى اقتراحها، لكن السؤال الذي يلح علينا:

هل العبور من جنس لآخر هو عبور كلي أم جزئي؟ وما شعرية هذا العبور؟

---

[140] حميد لحميداني: : التناص و إنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد الأدبي ، ص102

[141] يان موكاروفسكي: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح ، عدد من المؤلفين، تر: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق، (دط)،1997، ص: 45

[142] Anne Ubersfeld: lire le théâtre ,ed , sociales, Paris, 2éme éd, p: 50

و قبل أن نتقدم في الحديث أكثر عن هذه المعاني الإشكالية بالاستشهاد بالنص المسرحي، لابـد أن نـضع الـسؤال التقليدي التالي: ما هي نقاط التقاطع بين الجنسين المسرح والقصة ؟

ذلك أننا تحدثنا عن عبور وهذا ما يشي بأن ثمة ميل متزايد عند المبدعين باتجاه نوع جديد من النصوص الإبداعية يقوم على التداخل بين كافة مجالات الإبداع و ذوبان كل واحد منها في الآخر.

و إجابة عما سبق نجد من الأبجديات التي أقرها النقاد المعاصرون والتي يتقاطع فيها الجنسين المسرح و القصة: السرد، و الشخصيات، و الحوار.

لكن هذا لا يعني نفي الخصوصية و مجاوزة ما يجعل المسرحية مسرحية و القصة قصة وعن هذه الخصوصية لزم الاستفادة من مفهوم **المهيمنة** (Fonction dominante) عند " رومان جاكبسون Roman Jakobson " هذا المفهوم يعتـبر بحـق مصطلحا شديد الأهمية << لأنه حـل إشكالا كبيرا يطرح بخصوص طبيعة تطور الأشياء الأدبية، و كذلك بخصوص التمييز بين الأنواع الأدبية المختلفة >>[143] بحيث يصبح تحديد جنس النص إنما بما هو غالب فيه فإن طغى السرد ظهرت القـصة/ الرواية و إن غلب الحوار برزت المسرحية إذ أن << الحكي في الرواية يقدم لنا من خلال "الـسرد" (Narration) أي أن هناك راويا يتكلف عبر السرد كفعل بإرسال الحكي، أما في المسرحية، فالحكي يقدم لنا من خلال العـرض و التـشخيص أو **التمثيل** (Représentation) أي أن الأحداث تصلنا عبر الشخصيات و هي تقوم بتشخيص الحكي>>[144]

و ما دام الأمر كذلك فالسؤال الذي يتبادر إلى الذهن، هو ما مدى اتصال أو انفصال النص المسرحي عن السرد حتى و لو افترضنا جدلا أن نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـ "محمد بن قطاف" هو إعداد عن قصة ضـمن المجموعـة القصصية للقصاص" الطاهر و طار" تحمل نفس العنوان.

نعتقد هنا أن كل نص قصصي بمجرد أن يتحول من حالته الأولى كنص معد للقراءة إلى نص أعد **للفرجة**، إنما كتب كتابة إبداعية ثانية، يستقل بموجبها عن العمل القصصي كلية، باستثناء الفكرة العامة أو روح النص كما يقال أنه << بمجرد أن تفكر بالنص تقوم بإعادة إنتاج له على اعتبار أنك تمتلك ذهنا مغايرا لذهن المؤلف>>[145] ولهذا لا نظن أن أحدا مـن

---

[143] حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد الأدبي، 2001 ،مج10 ، ج40 ص: 100-101

[144] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط 3، 1997، ص: 47

[145] كريم رشيد: البيئة الدرامية تستدعي إعادة كتابة النص المسرحي، مقال عن: جريدة الزمان العدد 1239 التاريخ 20 /6/ 2002 جريدة الزمان يومية عربية دولية مستقلة على الرابط التالي:http://www.azzaman.com/index.asp?fname=2010

الناس سوف يطالب الكاتب المسرحي بأن يلتزم بأحداث و تفاصيل القصة الأصلية / النواة أثناء عملية الإعداد، هذا المفهوم الذي كثيرا ما يستخدم كمرادف للاقتباس و لكننا إذا دققنا النظر نجد بعض الفوارق و هذا ما سنوضحه.

عندما نحاول تقديم تعريف **للإعداد** المسرحي تواجهنا جملة من الصعوبات، بعضها يرجع إلى تعدد استعمالات هذا المفهوم، بينما يعود بعضها الآخر إلى اختلاط مفهوم الإعداد بمفاهيم أخرى يقوم عليها الاشتغال المسرحي كالاقتباس و الترجمة و الاستنبات و غيرها فإنها تتمثل أساسا في عدم مراعاة الفروق الجوهرية بين مختلف هذه العمليات و بين العملية الإعدادية و العمليات الأخرى على الخصوص بالرغم من أن مراقبة دقيقة للكيفية التي يشتغل بها كل مفهوم من هذه المفاهيم على النصوص المسرحية لا يمكن إلا أن يبوح بالاختلاف الموجود بينها.

عرفت كلمة **الاقتباس** منذ أن تداولتها الأقلام العربية عدة معان ضاق بعضها(*)، و اتسع بعضها << ليدل على الإعداد و التهيئة أي إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية>> (146)

يبدو لنا أن " مجدى وهبه" في تعريفه هذا قام بإدماج لظاهرتي الاقتباس و الإعداد و جعلهما ظاهرة واحدة، و كذلك نظر << بعض دارسي المسرح في المغرب العربي إلى الإعداد الذي وحدوا بينه و بين الاقتباس، تماما كما فعل دارسوا المسرح العربي في المشرق>>(147) و هذا أمر لا نقبله، وسوف نتناوله تفصيلا لأن الاقتباس << لا يتعدى نطاق اشتغاله العلاقة بين نص ونص آخر قد يكون عربيا أو أجنبيا، بمعنى أن فعاليته لا تتجاوز مساحة الملفوظ، فقد نقتبس فكرة المسرحية و نغير أسماء الشخصيات و الأمكنة،و قد نخترق الأزمة، ولكن مساحة الاشتغال تبقى منحصرة في حدود العلاقة بين نصين>>(148) بمعنى إجراء بعض التعديلات على النص / النواة دون المس بجوهره.

و في جميع الحالات لا نتجاوز النص إلى العرض كما هو الحال بالنسبة إلى مفهوم الإعداد.

(*) يدل الاقتباس أحيانا على << إدخال المؤلف كلاما ما منسوبا للغير في نصه، بقصد التحلية أو الاستدلال (...) أو على تضمين الكلام، نثرا كان أو شعرا، شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغيير فيهما في البديع العربي بصفة خاصة>>ينظر: مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د ط)، 1974، ص: 460 - 561

(146) المرجع نفسه ، ص: 6

(147) ينظر: أبو الحسن عبد الحميد: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، ص: 84

(148) حسن قناني: الأفق الإشكالي لمفهوم الإعداد المسرحي، مجلة المشكاة، فصلية ثقافية تعنى بالأدب الإسلامي، المغرب،1997، ع 26،ص:64

أما مفهوم **الاستنبات** فيعتبر أكثر فعالية من مفهوم الاقتباس لأنه يتمثل في<< نقل النص من تربة معينة إلى تربة أخرى، أي من سياق تاريخي و حضاري و اجتماعي له خصوصيات محددة إلى سياق آخر ذي خصوصيات مغايرة (الشيء الذي يفسر ارتكاز مفهوم الاستنبات على نصوص أجنبية في أغلب الأحيان)>>[149]

فعملية الاستنبات تتعدى حدود فعاليتها التعديلات التي يقتضيها الاقتباس و التي لا تمس الجوهر، إلى تغيير كلي لأجواء الحكي فيتخذ النص شكلا و مضمونا جديدين يرتبطان بثقافة و حضارة و تاريخ البيئة الجديدة.

وعلى الرغم من ذلك فإن << عملية الاستنبات تبقى مثل الاقتباس منحصرة في إطار العلاقة بين النص المستنبت و النص/ النواة، ولا يصل هذا المفعول إلى البناء الكلي للعرض المسرحي كما هو الحال بالنسبة للإعداد>>[150].

نستنتج مما سبق أن تميز الإعداد المسرحي عن المفهومين السابقين يكمن في شموليته و اتساع مساحة اشتغاله، إذ بالإضافة إلى اعتماده على مختلف الإجراءات التي يتطلبها كل من الاقتباس والاستنبات، فإنه يتجاوز حدود العلاقة بين نصين إلى البناء الكلي للعرض.

و لهذا نجد أن المفهوم الأقرب إلى الإعداد هو **الترجمة**، بل هناك من يعتبر الإعداد نوعا من الترجمة فهذا الأديب الإنجليزي "الدوس هاكسلي Aldous Huksley" يرى أن<< الإعداد المسرحي أو السينمائي ليس في حقيقته إلا نوعا من الترجمة و لكنه ليس ترجمة من لغة إلى أخرى، بل من وسيلة تعبير إلى أخرى، إنه تحويل رواية أو قصة قصيرة، أو سيرة أو تاريخ إلى مسرحية أو فيلم سينمائي>> [151]

فإن الإعداد المسرحي عن قصة أو عن وسيط أدبي أو فني آخر يتطلب توافر بعض العناصر الضرورية، التي تسهم في حل مشاكل النقل من فن إلى فن آخر، و ذلك << بتفجير النص من الداخل إما لإسكات ما هو منطوق به فيه مما لا يخدم العرض، أو لإنطاق ما هو مسكوت عنه فيه و تأثيث فراغاته بدوال مختلفة الطبائع - تضم إلى جانب العنصر اللغوي العناصر غير اللغوية الدالة – يفترض أنها تمثل قيمة قصوى في إثراء العرض>>[152] بالإضافة إلى توليد أحداث النص بمعطيات جديدة يستوعبها السياق الذي انتقل إليه النص.

---

[149] ينظر: المرجع السابق، ص: 64

[150] المرجع نفسه ، ص:65

[151] فؤاد دوارة : الفنان في عصر العلم و مقالات أخرى، دار الحرية للطباعة، بغداد، الجمهورية العراقية، (د ط)، 1977،ص: 232

[152] ينظر: حسن قناني: الأفق الإشكالي لمفهوم الإعداد المسرحي، مجلة المشكاة ،1997، ع26، ص: 66

و هناك عدد من العناصر الفنية القريبة في الفنيين المختلفين المسرح و القصة، وهي عناصر تسهل مهمة المعد وتقوي الجنس وتساعد على وجود عنصري المتعة و الإقناع عن طريق التأثير، ومنها:

احتواء القصة على الطابع السردي (الراوي)، و الشخصيات، و اللغة الحوارية

أ) ــ السـرد (Narration) :

لما كانت الرواية هي خلاصة السرد التخييلي للنص، و إن التخييل هو الأحداث المحكية داخل الرواية، فإن السرد لا يخرج عن قصة تضم أحداثا معينة، و طريقة هي الرؤية التي تحكى بها الأحداث، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرائق متعددة.و لهذا السبب كان سؤال "جيرار جنيت Gérard Genette" التاريخي << من يتكلم في الرواية ؟ ومن يرى؟ >>[153] و على غراره طرح نقاد آخرون سؤالا مماثلا << من هو المتكلم في المسرحية ؟ من هو الذي يوجه لـه الكـلام ؟ ما هي العناصر التي تتدخل في ذلك ؟>>[154]

و من هنا فإن كل قصة لا تتحدد بمادتها فقط، و إنما هي طرف في علاقة ثلاثية مركبة << تبدأ بالسارد الذي يجترح وسائل تقنية لإيصال القصة كغرض أو كغاية نهائية تسعى للتأثير على القارئ أو المروي لـه>>[155]

إذا هذه العلاقة الثلاثية ما بين السارد و القصة و المسرود لـه ليست رهينة الجنس الروائي القصصي و إنما هي بنية تؤسس لكل ما ينتمي إلى عالم الحكاية و التعبير عنها، << يجب ألا تقتصر دلالة السرد على فن الرواية و القصة القصيرة، إنما تتسع لتشمل بدلالتها؛ الحكايات الشعبية و الأساطير و الأحلام و الأفلام و المسرحيات(...)>>[156]

و على هذا الأساس يمكننا التأكيد على أن السرد سوف يكون موجودا في كل نص محكي نثرا أو شعرا، أو كل فعل غنائي أو تمثيلي على اعتبار أن << القاعدة في المسرح هي أن لا نضع بأسلوب الحكي إلا الأشياء التي لا يمكن أن تدخل في التمثيل>> [157] ففي هذه الحالة فإن السرد شئنا أو أبينا هو من حيث المحصلة المفعل الأساسي لكل هذه العوالم الإبداعية أو الأجناس التعبيرية.

---

[153] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000 ص:83

[154] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف،(دب)، ط 1، 2003، ص:47

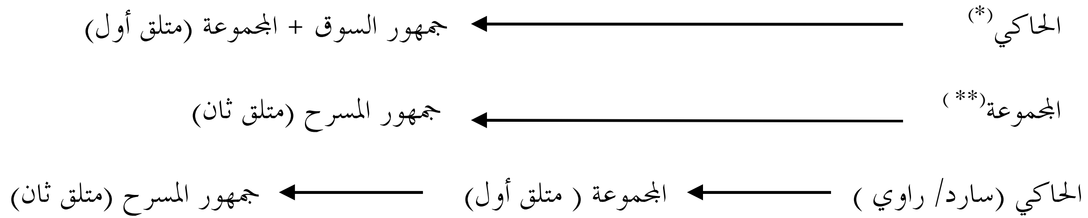
[155] حميد لحميداني: بنيـة النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1991، ص: 46

[156] عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص: 251

[157] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص:61

و وفق هذا المنظور و من هذا المنطلق يجرنا البحث إلى التعرف على البنية السردية في مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ " محمد بن قطاف" و التي لا بــد و أن تنطلق بالضرورة من اللحظة السردية التي سيتموضع في مركزها سارد / راوي أو أكثر يسعون لتقديم المروي / الحكاية إلى المروي لـــه / الجمهور أو القارئ.

و يمكننا أن نوضح ذلك من خلال هذه الخطاطة:



كما أن من وظائف الحاكي التي نجدها في هذه المسرحية أنه يؤطر مكان التلفظ الحكائي و هو السوق، هـــذا المكـــان المفتوح و الفضاء الطبيعي الذي يضم أنواعا مختلفة من الناس باختلاف أعمارهم و شخصياتهم و أفكارهم و معتقداتهم ، يصبح وقت العرض فضاء مسرحيا خاصا و محترما من طرف الجمهور الذي يتجمع حول الحاكي مشكلا حلقة، و يشير الكثير من الباحثين إلى أن القوال و الحلقة شكل مسرحي متكامل << فالعرض الذي يؤديه الراوي ظاهرة مسرحية قائمة بذاتها، فصورة الحكواتي الممثل الفرد الذي يسرد حكاياته أمام حشود من الناس في الأسواق و الساحات الواسعة بعد عمل أو مناسبة دينيـــة معروفة >>[158] ، و عليه فالحلقة من التقاليد الفنية المتوارثة المرتبطة بالاحتفالات الشعبية و بالساحات العامة و الأسواق، و التي ما زالت لحـــد الآن، و هي تعتمد على الجماعية و على شخصية القوال/ الحاكي ، و هذا في قوله:

<< دخل الحاكي للسوق على جلد البندير

تلايمت و دارت حلقة

---

[*] الحاكي: يتعدد اسم هذه الشخصية من: << القوال في الغرب الجزائري و المداح في الجنوب و القصاد في الشرق (...) أما في المغرب العربي فنجد اسم "القوال" و "المداح" و "القصاد" و "الشاعر" و يسميه الأفارقة باسم " القريو". و مهما اختلفت التسميات فإن المسمى واحد و هـــو " الراوي" الذي يشكل ظاهرة مسرحية ضاربة في أعماق التراث العربي منذ العصر الجاهلي.>> ينظر: أحسن ثليلاني: زيتونة المنتـــهى (مجموعـــة مسرحيات)، منشورات اتحاد كتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر،(د ط)، 2004، ص:42

[**] المجموعة: المجموعة: يمكن لنا أن نعتبرها معادلة الجوقة (Chœur) في المسرح ليوناني لكونها تؤدي نفس الوظيفة << كالتعليق على مـــا يحصل دون التدخل الفعلي في مجريات الحدث و دون اتخاذ القرارات (...) و في القرن العشرين عادت الجوقة في المسرح لإضفاء الطابع الاحتفـــالي على العرض، كما يساهم وجودها في تحقيق التغريب في المسرح الملحمي >> ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 164-165

و في كثير من الأحيان يمكن أن نعتبر أن خطاب المجموعة يحمل فكر الكاتب و يعبر عن الرأي العام.

[158] ينظر: أحسن ثليلاني: زيتونة المنتهى (مجموعة مسرحيات)، ، ص:44

تلاحت لجيابها و ملات جناح البرنوس

قالت تحكيلنا سيرة الأمجاد >>[159]

و ما دمنا نجول في عالم الراوي كان لزاما علينا التطرق إلى تصنيف كل من الحاكي و المجموعة و هما على هذا الترتيب << فالراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج؛ فهو راو شاهد و هو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل (...)، أما الـــراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل؛ فهو راو يعرف كل شيء، إنه راو كلي المعرفة رغم أنه راو غير حاضر(...)>>[160]

على هذا النحو، الذي وقفنا عليه يمكن اعتبار الحاكي راو متماه بمرويه، يترك للمروي أن يروي دونما تدخل مباشر فيه فهو يقوم بدور الراوي الشاهد، في حين أن المجموعة راو مفارق لمرويه، يتدخل فيما يروي فهو **الراوي العلـــيم / المهـــيمن** (Omnipresent) المستبد بالسرد، وتكون معرفته مطلقة بالأحداث و الأشخاص إنه يعلم كل ما يدور في صدور الأبطال من هواجس و أفكار.

و يمكن أن نمثل لهما – دور الحاكي و المجموعة – في ثنايا النص بما ورد في الصفحة(5 – 16- 2)

<< **العابد: وصلني بللي راهم راجعين الكل ... في الآمان !**

المسعي: (**يتوقف مستدير برأسه نحوه) ... خفاف عقله .....**

المجموعة: (**قائلة ما يفكر فيه المسعي)....في طريقه للهبال... الناس ماشية للقدام و هو مشدود للماضي....يتحسّر على وليده....لو كان رجع كما رجعت البقية كان شئ ما يخصه...يعطوه تبرنة و الا رخصة سيارة و الا ..... بصح ما ولاش.. انا ثاني وليدي ما ولاش.... بصح الحمد الله، جاب حقه واكثر.....**>>[161]

ففي هذا المقطع المجموعة تحكي الأفكار الذهنية للشخصيات، أما عن دورها في التعليق على أقوال الشخـــصيات دون التدخل في الأحداث بهدف تنبيه الجمهور ليصدر حكمه على القضية المعروضة نمثل له بهذا المقطع:

<< **المجموعة: و اللاه وحده... قضية الدفينة هذه فيها الشك... ينفجرو زوج الغام... قدام السلك... و مراكز العدو في كل جهة... و يكون الوقت لقدور و الشجاعة الكافية باه يدفنه؟ ... حتى لو انجرح برك..... كان يقدر يستناه؟ ...يا**

---

[159] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 1

[160] ينظر: يمنى العيد: السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 2 ، (د ت)، ص: 90 - 91

[161] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 5

درى مصطفى موللي صح، و الا الشيخ العابد هذه الشوق لوليده، و حاب يعرف تفاصيل موته؟ اذا هذه نيته.... راه تبع أسلوب خطير في التحقيق !>>[162]

<< فمسرح بريخت حريص على جعل مشاهده و أحداثه و مواقفه الدرامية بمثابة الوسائل التي تساعد جمهوره و تمكنه من أعطاء حكمه الأخير>>[163] فهو مسرح يريد للمتفرج موقفا آخر هو النقد من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية للمسرح، ثم إن المجموعة تنسق الحكي و تتحكم في نسج خيوطه، فتتوارى خلف صوت الحاكي، بقولها:

<< **المجموعة:**

قال الحاكي: (...)

احنا ما صدقناش حكاية الحاكي و عارفين ما تامنوهاش

(...)

نوصلوها لكم كما سمعنا.... و حنا سمعنا بدات مع الصباح....>>[164]

و يمكن أن نفسر حضور السرد في المسرح بهذه الكثافة خرقا للأعراف الجمالية في المسرحية إلا أن الكاتب يعالج قيمة **موضوعاتية** (Thématique) مجردة وهذا ما صعب تشخيص الفعل واكتفى بقوة القول الذي جسد الحكي النفسي، ثم إن السرد في قصة (الشهداء... يعودون هذا الأسبوع) لـ " الطاهر وطار" لا يكاد يظهر إلا مع أفعال متتالية يتخللها وصف كما نلاحظه في هذه المقاطع:

<< **فتح الرسالة، وانحنى عليها، و أغرقها في عينيه ولبث هناك متكورا في برنسه الابيض المتسخ.**>> [165]

و في قوله:

<< **اصفر وجه منسق القسمة، وشعر برغبة في الجلوس، أو على الاقل أن يشد ظهره إلى الجدار أو عمود الهاتف..**>>[166]،

---

[162] المصدر السابق، ص: 16

[163] محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، ص: 122

[164] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2

[165] الطاهر وطار، الشهداء ... يعودون هذا الأسبوع (مجموعة قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 3، 1984، ص: 151

[166] المصدر نفسه ، ص: 162

وقوله أيضا << **مر سي المانع في طريقه يحث الخطى، نحو مقر القسمة الواقع قرب البلدية، في حين واصل الشيخ العابد انحداره البطيء، و هو منشغل الفكر.>>**[167]

و لو نرجع إلى السرد الذي قامت به المجموعة وما حمله من وصف لحالة **العابد** وهو يقرأ الرسالة نراه أبلغ و أكثر تأثيرا من النص القصصي.

<< **المجموعة: عمي العابد فتح البرية....**

بدا يفرز في الحروف وعلى وجهه الدهشة

استغفر وقال بالاك ضعف بصري

حك عينيه ورجع يهجي.....

و بتعب كبير ناصف السطر

العرق سال عليه وركايبه فشله

قعد على الأرض وغمض عينيه

خبطات قلبه قوات و زربت >>[168]

فكل هذه التفاصيل غير موجودة في القصة كنص رقم واحد إن صح التعبير، وهذا راجع إلى كون الشخصية / الممثل لا تتقمص الدور و لا تذوب فيه << فالعلاقة بين الشخصية و الممثل ليست علاقة تشابه و تقمص و إنما علاقة تغريب أي ابتعاد مقصود بحيث يقوم الممثل بعرض الشخصية على الجمهور بدلا من أن يجسدها>>[169]

انطلاقا مما ينقله السارد من أحداث و وقائع، و ما تقوله الشخصيات بوساطة السارد أو دونه؛ أي بين الحكي والتمثيل (العرض)، ميز "جيرار جنيت Gérard Genette"فيما أسماه بالمسافة بين حكاية الأحداث، و حكاية الأقوال.

<< ففي النوع الأول (حكاية الأحداث) يحكي ما تقول به الشخصيات أو ما يقع لها >>[170]

---

(167) المصدر السابق، ص: 164

(168) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2 - 3

(169) ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 17

(170) Gérard Genette: figures ɪɪɪ, ed de seuil , Paris , 1972 , P: 184

(جيرار جنيت: أشكالIII)

و هذا في قوله:

<< **ارفد العصى و اتكى عليها**

بوخطوات ثقال مشى لتحت كرمة....

طلع البرية لعينيه بيدين ترجف شوي.....

و راح يهجي في الخط و يزيد يهجي.....

يهجي في الخط و يزيد يهجي....

يهجي في الخط و يزيد يهجي...

كيف خلاصت السطور .....

صكر البرية .....

دارها في الجيب...

تلوى في برنوسه اللي كان ابيض....

و قعد يفكر...... >>[171]

<< أما النوع الثاني (حكاية الأقوال) يتعلق بكلام الشخصيات التي يجعلها السارد موضوع سرده، و في هذه الحالة إما أن يصبح السرد شفافا، أين ينمحي السارد أمام الشخصية، و يعيد إنتاج كلامها كما تم التلفظ به واقعيا، أو أن يكون أكثر تعتيما حين يدمجه في خطابه الخاص>>[172]

كما في قوله:

<< **المجموعة: واش قال الحاكي بعد هذا الجواب؟**

قال لما سمعه الشيخ العابد .....

ما غاضوش الحال .....

عمارة صغير ما شاف. عمارة صغير ما عرف.

---

(171) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 6

(172) جيرار جنيت و آخرون: نظرية السرد " من وجهة النظر إلى التبئير " تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1989، ص: 106

عمارة قاري هذا ما كان

عنده الحق يهدر واش قرى

بصح الشيخ العابد خاطره ضياق شوية...

كيفاش قدام ذكر الشهيد الناس ما تخشع.....

كيفاش كاين شي ناس تهدر عليه كللي ما كان....

كللي خلاص.... مادة قانون و شاهد حجر....

بصح عمارة صغير ما شاف... عمارة صغير ما عرف.....

عمارة يحب بلاده ...... عنده الحق يخاف على أموالها. >>[173]

ب) ــ الشخصيات (Personnages) :

إذا كانت المسرحية تتخذ من الحوار و الحركة سندا لعرض قصتها، فإنها تعتمد على شخصيات << كأداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها >>[174]، فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره و بصماته الواضحة في العمل الإبداعي، فيتمكن المؤلف من خلالها في نقل أفكاره ومشاعره وتصوراته.

و لهذا فغياب الشخصية يجعل حياة المسرحية ووجود المسرح أمرا مستحيلا، إذ قد يسمح بغياب الحوار عن طريق الملفوظ، وبغياب مجموعة من المقومات كالديكور و الحبكة التي ما هي – عند بعض النقاد– إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، في حين يرى البعض أن الحبكة هي الأساس و ما الشخصية إلا عامل مساعد لإبرازها.

و على العموم قد أثارت هذه النقطة جدلا نقديا أريقت فيه كميات كبيرة من الحبر، و من حسن حظنا أننا غير مضطرين إلى إصدار حكم قاطع و نهائي حول المسألة، غير أن إثارة هذا السؤال تدل على حقيقة واضحة و هي أن مشكلة الشخصية هي إحدى المشاكل الفنية الرئيسية الملقاة على عاتق الكاتب المسرحي حتى و لو لم تكن هي المشكلة الرئيسية الأولى.

[173] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 5 – 6

[174] عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1990، ص: 68

إن الإحساس بعظمة الشخصية و حيويتها يرجع – في الغالب – إلى استيفائها المقومات الأساسية التي تنهض عليها إستراتيجية بناء الشخصية الإنسانية، و قد اصطلح على هذه المقومات بالأبعاد و تم تصنيفها إلى ثلاثة: البعد المادي و البعد الاجتماعي و البعد النفسي[*] – غير أن الإحاطة بهذه الأبعاد ليس من صميم دراستنا في هذا المقام –

و إذا وقفنا برهة عند بحث عنصر الشخصية في مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـ " محمد بن قطاف" مقارنة بالنص النواة الذي أعدت منه المسرحية، فإننا نسجل نقطتين أساسيتين:

1 ـ ناحية التعيين Désignation):

و هي ما يندرج في إطار ما يسمى بسيميولوجية الشخصيات، إذ كثيرا ما تلخص لنا بعض الأسماء حقيقة الشخصية وتعطينا لمحة عنها، مما يقف دليلا على أن " محمد بن قطاف" لا يسمي شخصياته عبثا أو اعتباطا، بل يعمل على إيجاد أسماء تدل عليها وتكون بمثابة المعادل الموضوعي لها، و بهذا يمكن القول:<< أن الاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز>>[175]

و نظرا للأهمية التي يكتسبها الاسم، سنحاول رصد بعض الأسماء التي تواترت في هذا النص المسرحي بدرجات مختلفة، وكانت لها أدوار ملحوظة على مستوى النص، فنخضعها للدراسة و التحليل.

و لعل ما استرعى انتباهنا – قبل الخوض في هذه النقطة– هو اكتفاء " الطاهر وطار" في قصة (الشهداء ... يعودون هذا الأسبوع) بالبعد الوظيفي لأغلب الشخصيات كقوله:<< موظف من مركز البريد، منسق قسمة قدماء المجاهدين، رئيس وحدة الدرك بالقرية، مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية >> [176]

إلا أن المتتبع لخصوصيات الكتابة عند " محمد بن قطاف"، يجده من أولئك الروائيين الذين يسبقون أعمالهم بتخطيط تنجز فيه الخطوط المميزة (Les trais caractéristiques) لأسماء شخصياتهم الروائية في إطار التصور الكلي للعمل الروائي، قبل مرحلة الكتابة النهائية.

ومن هنا ارتأينا أن نقف عند مؤشر الأسماء، في هذا النص المسرحي لبعض الشخصيات، محاولين التعرض لدلالاتها على **المستوى اللغوي** (Le niveau lexical) و **المستوى النصي** (Le niveau textuel):

---

[*] ينظر: عواد علي: غواية المتخيل السردي (مقاربات لشعرية النص و العرض و النقد)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1997، ص: 57 -58

[175] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1990، ص: 256

[176] الطاهر وطار، الشهداء ... يعودون هذا الأسبوع (مجموعة قصص)، ص: 151- 169-170-177

" العابد بن مسعود الشاوي" : هو صاحب المقام الأول من حيث تواتر ذكره، وهو الاسم الوحيد- مقارنة مع أسماء باقي الشخصيات المسرحية- الخاضع للوصف<< لأن في النسبة معنى الصفة >>[177]، و ذلك بإلحاق ياء النسبة لاسم الشاويّ للدلالة على نسبة العابد إلى منطقة الشاوية و لتكن "الأوراس "، و ذلك في قوله:

<< **العابد: من الخارج؟ و أنا واش عرفني بالخارج؟ و زيد شكون مـد عنوان العابد بن مسعود الشاويّ للخارج حتى يكتبلي**>>[178]

<< **قدور: كما قلت لك و قلت للآخرين. كنا جايين من الأوراس، في طريقنا للحدود و معانا برية الولاية...**>>[179]

فإذا أخذنا كلمة "العابد" بمفردها فإننا نستحضر في أذهاننا معاني مثل: الورع، التقوى، العفة، النقاء، و الحرص، كل هذه المعاني المتولدة من الكلمة، إذا ما وضعناها في إطار النص المسرحي، فإنه لا يوجد ما يمنعها من الانصراف إلى إحداها، و نعتقد أن الكاتب يوحي لنا بالصفتين الأخيرتين، فالعابد البطل يمتلك كل الصفات التي تدرجه في أعلى مراتب السلم الاجتماعي، فهو محصن بالمؤهلات المعنوية، إنه الإنسان الحريص على ثمرة الجهاد، إنه الإنسان الباقي كرمز تاريخي. فلم يدنس يده بدم أو نهب، كما تورط الكثير بُعَيْد الاستقلال، و لعلنا نجد في هذه الأسطر ما يعزز دلالة هذا المؤشر:

<< **المجموعة:**

قال الحاكي: عمي العابد شيخ كبير في قرية....قرية في جبال الهيه.....

شاف اللي بناها و ثار على اللي بغى يهدم

شاف اللي حفر البير و شاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة.....

عمي العابد شيخ كبير في قرية....قرية في جبال الهيه.....

شاف اللي انزاد فيها و اللي عليها مات

شاف اللي قال كلمة و شاف اللي تخبى وراء الكلمة....

عمي العابد كتاب كبير في قرية....في قرية في جبال الهيه.....

---

[177] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية (موسوعة في ثلاثة أجزاء)، مراجعة و تنقيح: محمد أسعد النادري، المكتبة العصرية، صيدا،بيروت، لبنان، ط 34، 1997، ج2، ص: 71

[178] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2

[179] المصدر نفسه، ص:19

عمي العابد سكت سبعين سنة ... >>[180]

و على ما يبدو أن هذه القصدية ليست اختيارا جزافا، لا من " محمد بن قطاف و لا من "الطاهر وطـــار" الـــذي يقـــول: << إنني أتعامل مع أسماء الشخوص بنفس الطريقة التي أكتب بها أي بتأمل و بحث>>[181].

أما صفة "الشاوي" فهي تحيل على مرجعية إيجابية لها ما يفسرها في تراث الذاكرة الجماعية الشعبية، فالشاوي رمـــز الصلابة و اللاتراجع في الرأي و التحدي و الشجاعة، فالمثل الشعبي الجزائري يقول "معزة ولو طارت" وهنا تظهـــر العلاقـــة بوضوح بين هذه الدلالة اللغوية لهذا الاسم و حامله "العابد" الذي تمسك بفكرة عودة الشهداء هذا الأسبوع، رغم معارضة الجميع لهذه الفكرة و اتهامه بالجنون ثم النهاية المؤلمة تحت عجلات قطار لم يتوقف!

أما كلمة "المسعود" فتوحي بالسعد و الحظ << المسعود:من أسعده الله و وفقه>>[182] كيف لا يكون " العابـــد" موفقا و محظوظا و هو الذي استطاع أن يثبت على المبادئ والقيم التي ناضل من أجلها رغم زخم المغريات المحاطة به.

و لا يخفى علينا أن اسم "العابد" يشترك مع غيره من الأسماء " المانع، الطاهر، الصالح ، البشير، ، قدور ، علـــيّ " في كونها مستعملة بصيغ الصفة المشبهة باسم الفاعل للدلالة على دوام الصفة و ثبوتها فـــ<< الصفة المشبهة باسم الفاعل هي صفة تؤخذ من الفعل اللازم، للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت، لا على وجه الحدوث>>[183]

و هذا ما نسجله إذا ما حاولنا تأويل الدلالات اللغوية لأسماء الشخصيات التي تنقسم إلى قسمين:

المجموعة الأولى: تتميز بالنقاء و الشرف، الإخلاص، و الاستقامة، و الرفعة و لكنها لا تملك القرار فهي مستضعفة: و تشمل " العابد، الطاهر، البشير، الصالح، علي".

المجموعة الثانية: و هي الحاملة لبرامج الوصوليين الانتهازيين المستهترين بالقيم الثورية المتحايلة و المبتكـــرة للحجـــج للتبرير موقفها النذل و تشمل " المانع، قدور"

(180) المصدر السابق، ص: 2

(181) إدريس بوديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، دراسات نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط 1، 2000، ص: 150

(182) أشرف محمد الوحش: أجمل الأسماء للبنين و البنات و معانيها، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص: 127

(183) مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية (موسوعة في ثلاثة أجزاء)، ج1، ص: 185

كما لا تفوتنا الإشارة إلى ما في اسم "مصطفى" الشهيد ابن العابد المنتظر عودته من تنبيه لذاكرة المتلقي في استحضار اسم الشهيد الملقب بـــشيخ المجاهدين " مصطفى بن بولعيد" (*) ، خاصة إذا علمنا أن هذه الشخصية التاريخية من منطقـــة الشاوية (الأوراس)، و الغريب أن ظروف استشهاد البطل هي نفسها المتحدث عنها في النص.

ومن هنا نقول: إن هذه التسمية "مصطفى" لم تكن بريئة التركيب، بل كانت مشحونة بأبعاد رمزية، نختصرها في كون اسم "مصطفى" له دلالة مقدسة عميقة في نفس كل جزائريّ حـــرّ، فهو المنقذ، أو المخلص، كما أنه رمز لإرادة ثورية تملك الاستمرارية و مواصلة طريق النضال في مواجهة الواقع الحالك.

كما أننا لا نستطيع أن ننفض أيدينا من دلائلية الأسماء، قبل الإشارة إلى ورود بعض الأسماء لشخصيات واقعية ذكرت في هذا النص، و هي ذات بعد ثوري سياسي كشهداء ثورة نوفمبر المجيدة (العقيد عميروش، العقيد الحواس، مصطفى بـــن بولعيد، العربي بن مهيدي، و الأمير عبد القادر)

فهذه الأسماء كانت واقعية، وبالتالي فهي لا تحتاج إلى تأويل، لأنها ليست من بنات أفكار الكاتب، بل هو توظيف جاهز لأسماء معروفة صنعت التاريخ الجزائري.

و هكذا فإن " محمد بن قطاف" قد حمل شخصياته معاني و دلالات تندرج في السياق العام لمعنى النص، إن لم تكن هي مدار المعنى و أصله.

و لم يكتف بهذا بل أن هناك كنى معينة تلحق بالأسماء الأصلية للشخصيات تعطينا بعض المعلومات المـــوجزة عنــــها، كقولنا على سبيل المثال: (سي خليفة، سي المانع ، عمي العابد، العجوز خديجة، الكماراد أو الكومنيست الحسين – مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية –).

فإن لفظه (سي) هي اختصار لكلمة سيدي، و هي توحي في اللهجة الجزائرية بأن صاحبها على قدر من الوجاهـــة، وعليه << فإن دعوة شخصية باسم خاص يشكل أبسط عنصر من عناصر التمييز>>(184) وهو ما يمنح نوعا من التماسك والانضباط للقارئ، مما يجعل مؤشر الاسم << عنصرا هاما في انسجام و مقروئية النص، إنه يشكل في الوقت نفسه ضمانه

(*) مصطفى بن بولعيد: ولد عام 1917 بآريس (باتنة)، امتلك ثقافة عربية و فرنسية و تربية وطنية و دينية، أهلته هذه الصفات لأن يكون قائدا للجهاد فلقب بـــ " شيخ المجاهدين"، كما انخرط في العمل السياسي، و بعدها عمل على التحضير للعمل الثوري، و الالتحاق بالجيش فألقي عليه القبض ثم تمكن من الفرار. و استشهد في 22 مارس 1956 بسبب انفجار لغم في جهاز اتصال لاسلكي وجده في الغابة، فتبين أن الجهاز الملغم فخ وضعه المستعمر. ينظر: رابح لونيسي: مصطفى بن بولعيد (شيخ المجاهدين)، ص: 5- 6 -14-21-23-24-26

(184) محمد الباردي: في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، (د ط)، 1996،ص: 83

الديمومة والحفاظ على الخبر على مدى تنوع القراءات >>[185] لأن النص مهما تعددت مناهج قراءته يبقى مؤشر الاســـم مهيمنا على القراءة، و مثال ذلك:

<< **العامل**:**السي خليفة قال لي**:**روح للمخزن تلقى سليمان يعطيك لومو ولاجفيل وابد اتنقي " الدالات"** >>[186]

و في قوله:

<< **العامل**: **(و هو داخل متحير) يا السي المانع....اللامبات البيوضة مــا بقــاوش بــزاف...قعــدو غــير شــوية حمورة....**>>[187]

مع العلم أن (خليفة و المانع) من أصحاب المناصب و أصحاب البطون المنتفخة من المسؤولين، يحـــضران لمراســـيم استقبال الوفد الزائر للقرية، كما أن "خليفة" ابن الشهيد عيسى، و خليفة كان حقا خليفة << المـــستخلف، أو الـــسلطان الأعظم >>[188]

و لفظة (عمي) في (عمي العابد)، لا تعني صلة القرابة، بل يكنى به في المجتمع الجزائري بل العربي عامة كل من يكبرك سنا كنوع من الاحترام و التقدير في رفع الشخص إلى مترلة شقيق الأب، خاصة و أن "العابد" كان متقدما في السن حوالي سبعين عاما.

<< **عمي العابد سكت سبعين سنة...**

و بقى في مسافة طريق يقول قيس سبعين سنة >>[189]

كما أنه والد الشهيد و مخلص لوطنه، فلم يدنس يده بدم أو نهب، كما تورط الكثير بُعَيْد الاستقلال ، و لهذا فهو أهل للتقدير من جميع سكان القرية.

كما يتضح لنا أن لفظة (عجوز) في (العجوز خديجة) لا يقصد بها فترة زمنية في عمر الإنسان، أو من بانت عليهـــا مظاهر الكبر، بل إن هذه الصفة فارقت هذه الدلالات جميعا لدى المجتمع الجزائري – الريقي خاصة– الذي يتحرج من ذكر اسم المرأة و بالأخص إن كانت في ريعان الشباب فيصفها بالعجوز درءا لأية شبهة، بل حتى اسم الأم أو الأخت أو الزوجة لا

---

(185) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، الرباط، المغرب، ط 1، 1990، ص: 149

(186) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:11

(187) المصدرنفسه ، ص: 12

(188) أشرف محمد الوحش: أجمل الأسماء للبنين و البنات و معانيها، ص: 44

(189) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2

يذكر و إن ذكر إلا و كان مصحوبا بكنى معينة: فالأمّ تنادى بـــ "العجوز" أو "الحاجة"، و الزوجة بـــ "الدار" أو بــــــ" أم الأولاد" أو بـــ " العايلة" أو بلقب العائلة كـــ :الورتيلانية" إن كانت من أصل "بني ورتيلان" ، أما الأخت تنـــادى بـــــــ "طفلتنا" و هكذا.

و لعل هذه الظاهرة موجودة حتى في المشرق العربي و لنا في حادثة الخليفة "هارون الرشيد" مع وزيره "الفـــضل بـــن الربيع" الذي كنى بعروق الرماح عن الخيزران، مخافة أن ينطق باسم – الخيزران– أمّ الخليفة "هارون الرشيد" أمامه[*]

نلاحظ أن هناك إطلالة **للفكرة/ للإيديولوجيا** (Idéologie) الاشتراكية الشيوعية، وحنينا إلى رموزها الفكرية؛ وهي الرموز نفسها التي انتمى إليها " الطاهر وطار" كروائي حمل هواجس الواقعية الاشتراكية في فترة ما، فها هو يصرح قائلا: << نصفي ممتلئ بالقـــرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبابن عربي (...) ونصفـــي الآخر ممتـــلئ بمــاركس و إنجلز و لينين و سارتر >>[190]

كما اعتبر أحد كتابها المبشرين بها و يمكن أن نستدل على ترسب الإيديولوجية الاشتراكية بإطلاق لقب " الكومينيست" على مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية. << **أحدث لك مشكل يا أبي العابد.**

آه. هذا انت يا – الكومينيست –؟

مر ذلك الوقت يا ابي. الان مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية لا غير. >>[191]

إلا أن " محمد بن قطاف" في النص المسرحي استبدل لقب " الكومينيست" مرة بلقب "لكماراد" وهو أقـــل اســـتفزازا لشعور الجمهور الجزائري، و مرة أخرى بـــ" لاخ " و ما لهذا اللقب من روح الانتماء إلى التيار الإسلامي حـــسب اعتقـــاد الشعب الجزائري، و يتضح كل هذا في المقطع التالي:

<< **الحسين: راك تبكي يا عمي العابد؟** ....

العابد: هذا أنت يا " لكماراد" ؟

الحسين :هذاك بكري يا بـــابـــا، ذرك راني بـــا لاخ ! مسؤول في الفرع النقابي انـــتاع سكة الحديد هـــذا ما كان ....>>[192]

---

[*] ينظر: علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، (د ط)، (د ت)،ص: 77

[190] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 1999، ص: 56-57

[191] الطاهر وطار، الشهداء ... يعودون هذا الأسبوع (مجموعة قصص) 1984، ص: 177

[192] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 18

ومهما حاول " محمد بن قطاف" على أن يجعل الانتماء للمجتمع يسبق الانتماء إلى تيار معين بتبنيه للحوار الهادئ، و الوعي بتحولات المجتمع الجزائري في أواخر الثمانينات، حيث برزت الحركة الإسلامية كقوة سياسية مهيمنة تعمل في العلن على محاربة التوجه الاشتراكي، فإن هناك لحظات انفلتت من قبضته، لتعبر على أن ترسبات " وطارية " لا يمكن أن تزول بسهولة من النص المسرحي، فهو لا يزال مشبعا بالإيديولوجية الاشتراكية.

و بهذا يمكننا القول أن " محمد بن قطاف" يعيش حالة تمزق رهيب يعكس حالة الانفصام والازدواجية الفكرية، و هذا ما يظهر لنا من خلال هذا النموذج:

<< علي: يا عمي العابد ما تحرجنيش، أنت تعرف... راك عشت الحقيقة من بداية الثورة حتى لليوم... وين التضحية؟ وين الاخلاص؟ وين الحماس؟ وين الاخوة؟ وين تزيد الجميع من أجل الصالح العام؟ البارح الشعب هو الثورة... اليوم كاين حاجة اسمها البيروقراطية يا عمي العابد.... و هي الرابحة في الاخر يا عمي العابد... >>[193]

ففي هذا المقطع تستوقفنا مصطلحات من القاموس الاشتراكي كالصالح العام، و **البيروقراطية (Bureaucratie)** و ها هو نضال الإيديولوجية الاشتراكية التي تعد حسب رأي " الطاهر وطار" <<حلم الإنسان في تحقيق العدالة الاجتماعية>>[194] من أجل حقوق الطبقة الكادحة / البروليتاريا يتضح في شقوق النص التالي:

<< العامل: ما لقيت وين نصد..... الرياس كثرو و أنا عندي زوج يدين

الحسين: اخدم حقك و أحبس ....

العامل: و حق الأخرين؟ لو كان ما نخدموش احنا واحد ما يخدمو ......

الحسين: و الفرع النقابي انتاعكم واش راه يدير ؟

العامل: اتفرع يا عمي الحسين ... انفلق !

الحسين: ديروا اجتماع عام و بدلوه.

العامل: علاه اللي يجي خير من اللي يروح ؟ ها كيف كيف ... يضرب على قراده وحنا تزيد تكحال علينا.

(193) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 14

(194) ينظر: إدريس بوديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، دراسات نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط 1، 2000، ص: 139

الحسين: ما تفشلوش يا الصالح .. شئ ما يجي بلا كفاح ... اجتمعوا ، اكتبوا ... ديرو تقارير ..ابعثوهم.... >> (195)

و ما يدعم رأينا أكثر ما تجسد في قصة "الطاهر وطار" من تلك الإدانة الخاصة لإمام المسجد الجاهل، في حواره مع"عمي العابد" الذي عمل على تزويج زوجة ابنه الشهيد " مصطفى" بابنه الصغير.

<< **مر في طريقه، يردد: لابـــد أن اتحدث مع امام المسجد، هو أدراهم، ادرانا جميعا (...)**

ــ تعلم أن ابني مصطفى لم يعد مع العائدين.

ــ استشهد.

ــ لتقل ذلك. زوجته التي فارقها بعد أربعة أشهر من الزواج انتظرت في بيتي حتى تأكدنا من استشهاده.

ــ و بعد ذلك ؟

ــ زَوَّجْتُها لاخيه الاصغر، و له معها أربعة أطفال.

ــ أو فعلته هذا ؟ أو اوتيتم هذا الامر ؟ لا حول و لا قوة الا بالله ؟ ! !

ــ و ماذا فيه يا سيدي الشيخ ؟

ــ حرام . كفر . زنى . اعوذ بالله .

ــ ماذا تقول ؟

ــ كيف تجرؤون على تزويج امرأة غير مطلقة.

ــ لكن زوجها ميت و لدينا وثائق موته و قد عقدنا عند القاضي.

ــ هذا كفر يا الشيخ العابد. كفر يا الشيخ العابد. كفر بالله و رسوله و بكتابه. ابنك شهيد، و الشهيد غير ميت، انــه حي عند ربه يرزق. >>(196)

فجعل الكاتب " الطاهر وطار" من ذلك درسا مليئا بالأخطاء الفقهية من طرف الإمام الذي يفتي عن جهل بالـــدين فيحكم على الناس بالكفر، و في هذا نوع من المبالغة و التعريض مما جعل " محمد بن قطاف" يضرب عن هذا الجانب صفحا

(195) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 17

(196) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 182-183

و لم يتناوله لا من بعيد ولا من قريب، فهو لا يريد المساس بالجانب الديني الذي يعتبر واحدا من **المحظورات الثلاث/ الثالوث المحرم** (Tabou).

كما أن تلك الإدانة الجارحة لإمام المسجد في قصة " الطاهر وطار" لم تقابلها في مسرحية " محمد بن قطاف" إدانة مماثلة للملحد و المرتد! الذي تنكر للثورة و خان مبادئها، كما لم تقابلها إدانة لنماذج أخرى كان يمكن ضمها لاكتمال المشهد كإدانة الابن الخائن لأبيه الشهيد، الابن الذي سقط أبوه في المعركة شهيدا مسلما، و أمسى الابن عميلا، فما محي من إفادات سردية تتعلق بخيانة بعض الأطراف ليس مما يجوز تعتيمه، لأنه من غير ذلك لن نقدر قضية حق قدرها و تصير القصة نوعا من المحنة القدرية و ليست وضعا ساهم الجميع في إيجاده.

لذا آثر " محمد بن قطاف " المساهمة في تحليل الظواهر، و في البحث عن أسبابها، و من ثم تقديم البديل الممكن المتمثل في الاعتدال ببناء مجتمع قابل للحوار و البناء لا للهدم، سيما أن المسرح من أكثر الأجناس الأدبية انحيازا للضمير الأخلاقي.

2 ـــ حضور شخصية جديدة:

نسجل حضور شخصية جديدة في المسرحية تدعى "خديجة"، بعد أن غيب الحضور النسوي في قصة " الطاهر وطار" باستثناء الحديث بسخرية عن تسليح نساء الشهداء و توكيل الأمر إليهن للقضاء على الشهداء حين عودتهم << **المسألة بسيطة جدا يا الشيخ العابد. نسلح نساءهم، و نوكل الامر اليهن.**>>[197]

و هذا ما أكدته مسؤولة الاتحاد النسائي" الخالة عائشة" من أن عودة الشهداء تمثل حالة من **الخوف/ الفوبيا** (Phobie) << **فانبرت مسؤولة الاتحاد النسائي: لو تدرون ما يقال في البيوت. فعلا لقد حدثت بلبلة كبيرة. و النساء كلهن في حيرة عظمى، يقال أن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع مسلحين بالسيوف و بالمدافع و بالقنابل و بالرشاشات و في يد كل منهم قائمة طويلة فيمن يجب أن يقتله. و إنهم لا يموتون مثلنا بالرصاص او بالطعن أو حتى بالنار. يؤدون رسالتهم، ثم يحملهم الله اليه مرة اخرى.**>>[198]

بل إن التعريض/ التجريح سافر كل السفور بأرامل الشهداء و ذلك على لسان رئيس وحدة الدرك بالقرية يقول:

---

[197] المرجع السابق ، ص: 172

[198] المرجع نفسه ، ص: 188-189

<< زوجات الشهداء، هؤلاء اقلقتنا كثيرا، يجرى الان شجار في منزل احداهن بالعصى و الخناجر، حولت منزلهـــا الى خمارة و معهر، و ها هي النتيجة.>>[199]

هذا التوجه يستوقفنا لفحص رؤية "محمد بن قطاف" إلى المرأة من خلال "خديجة" الشخصية المستحدثة / الإضافية في النص المسرحي، و لعل اختيار هذا الاسم من التاريخ العربي الإسلامي يحيل إلى البقاء، إلى الاستمرارية، فالمرأة رمز للعطـــاء، للإخصاب، لإخصاب يبدد الفناء، فـــ "خديجة" صوت الذاكرة الحية، و هي الإدانة الحادة الجارحـــة لكـــل الـــسماسرة و المتاجرين بوطن يبيعونه في السوق السوداء فهنا تكمن الإهانة إهانة أصعب على الشهداء من ألف عملة صعبة !

ثم إن الأصوات المكونة لاسم "خديجة" تعني << الخداج و هو كل نقصان في شيء >>[200] إنه لحق؛ فاســتقلال الجزائر ناقص لم يكتمل فقد سرقت ثمرة الجهاد و تم التحايل على شعب رميت له عظمة يتلهى بها، و وهب كثيرا من الأوهام، كثيرا من الأحلام المعلبة من السعادة المؤجلة فغض الطرف عن الثمرة التي لن يدعى إليها، و لـــم يع كل هذا إلا بعد فـــوات الأوان، بعدما انسحب الجميع ليبقى وحده أمام صوت الذاكرة التي لم تعد تصلح فقد أثقلتها الأحلام المستحيلة و الخيبـــات المتتالية.

و لما كانت " خديجة " الصوت المعبر عن الحقيقة المفقودة أمام الكذب و الجحود لحقائق منسية و لأحداث جـــرت في الماضي و لم تصل إلى الحاضر إلا و هي مشوهة، فها هي تخترق الحوار الذي بين " عمي العابد" و "قدور":

<< العابد: نستنى في ال.... يا قدور يا وليدي ماذبي تعاود تحكيلي قصة وليدي كما وقعت و كيفاه استشهد...

قدور: واش نقولك يا عمي العابد .... راني حكيتها لك اشحال من مرة ...

العابد: هذي و خلاص !

قدور: كما قلت لك و قلت للاخرين. كنا جايين من الاوراس، في طريقنا للحدود و معانا برية الولاية .. كنا ماشيين حذا بعضانا ما نيش عارف كيفاه حتى سبقني .. كان باقيلنا يجي مشية ساعة و نصف و نلحقو للسيلان ... ساعة و نصف يا عمي العابد ! نقطعو السلك و نخرجو للامان .. كانت ليلة قمرها ضاوي، تقول نهار، كان ضاوي البرنوس على اكتافه ....متقدم كالسبع الله يبارك ...

[199] المرجع السابق، ص: 170

[200] أشرف محمد الوحش: أجمل الأسماء للبنين و البنات و معانيها، ص: 42

خديجة: وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل ......خمسطاش يوم مشية .... ريحنا ليلتين و جينا موليين... خرجنا مع المغرب في شهر شتاء .... في ليلة ظلمتها زيت ... على خطوتين ما يبانلك والو .... كنا ربعة ....

قدور: انا كنت وراه .... وحدنا في زوج ...

خديجة: هو و الطاهر و أنا و البشير .... مشينا خمس ليالي في البرد و الشتاء ...>>[201]

ظاهريا يتبين أن " عمي العابد "و "خديجة" و "قدور" يتحاورون ثلاثتهم معا لكن بقراءة فاحصة نجد أن هناك حـــوارا متقابلا بين" عمي العابد " و "قدور "من جهة، و هذا منطقي لأن هذا المقطع ناتج عن سؤال " عمي العابد" الموجـــه لـــــ "قدور" عن كيفية استشهاد ابنه، فيتداخل حوارهما مع كلام "خديجة " التي يتوقع / يفترض أن تكون مقابلة للجمهور مـــن دون أن يسمع صوتها " قدور" و " عمي العابد" ، وهذه التقنية إن صح التعبير لا تظهر هكذ مباشرة في النص، إلا إذا تـــم تخيل على الأقل كيف يمكن أن يكون العرض.

و بما أن خديجة" الحاملة لهذا الاسم فلتحمله بكبرياء أكبر، ليس بالضرورة بغرور، و لكن بوعي عميق إنها أكثر مـــن امرأة، إنها وطن بأكمله، إنها التاريخ الذي لم يعد أرجوحة يتجاذبها الممكن و المستحيل، لم يعد أمام أحد متسع للكذب، فها هي " خديجة" تفند ما ورد على لسان " قدور" من خلال هذه السلسلة من المفارقات العجيبة (معانا برية الولاية / وصلنا السلاح ، ساعة و نصف/ خمس ليالي ، ليلة قمرها ضاوي/ ليلة ظلمتها زيت، وحدنا في زوج / كنا ربعة)

يبدو أن " قدور" و من على شاكلته لا يهمهم ما سيكتبه التاريخ يوما، أم أنهم على يقين من أن التاريخ لم يعد يكتب شيئا، إنه يمحو فقط ليرسم في كل يوم قوانين لعبة جديدة تقوم على التحايل على كل شيء لربح كل شيء فربح " سي خليفة و سي المانع و قدور " في الاستحواذ على أعلى المناصب.

و مرة أخرى تعاكس "خديجة" قانون الحماقات هذا، لتعيد حقيقة استشهاد "مصطفى" إلى شرعيتها الأولى كما يجسده هذا المقطع:

<< **قدور: بصح ما عندوش الزهر.. حتى الحفرة اللي رمى فيها روحه كان فيها لغم آخر ... جريت ليه ... لقيت صدره مفتوح.**

خديجة: رفد عينيه لجيهتي و قالي: خديجة شوفي كيفاه توصلي للجماعة، أنا هنا تحبس طريقي ... قعدت وراه ربع

(201) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 19- 20

ساعة خدمت هذا العصى ... و لما جيت نقوم سمعته يشهد و الدم خارج من فمه ... طاح على جنبه ....

قدور: كشفت صدره مفتوح عيطت: يا مصطفى !

خديجة: مصطفى ! ... و جريت ليه .... نسيت جرحي و رفدت راس مصطفى ... (بركة المسح)

قدور: كان النور خارج من وجهه .... كللي يبتسم ...

خديجة: وجهه معمر بالتراب، حطيته على ركبتي ....

قدور: تحسبه راقد هذا ما كان .... تقول شي ما صرى بيه .... جابلي ربي صدره عاود انغلق.

خديجة: بديت نمسح له في وجهه، و هو شاد مضرب الرصاص و الدم هارب ما بين اصباعه. دم مصطفى نمسح فيه ببرنوس مصطفى. شحال قعدت نمسح. مانيش عارفة. لما وصلو علي المجاهدين. جاو يرفدوني. رفدت مصطفى معاي.

قدور: دفنته ثمة يا عمي العابد و ... كملت طريقي....

خديجة: كدفنوهم ... برق خرج من راسي... طار في كل جهة و في حتى جهة .... نحب نرده .... بصح ما نحكموش....

العابد: قلت دفنته ؟

قدور: انعم ايـــه .... بهده اليدين ... شحال بكيت .... كان أكثر من خوي يا عمي العابد ......

العابد: لو كان الحكاية هذه ما هيش منك أنت يا قدور .... كنت مانامنهاش خلاص ...>>[202]

ليس من حق الرموز أن تتهشم. هذا زمن حقير، إذا لم ننحز فيه إلى القيم و لا شيء سوى المبادئ سنجد أنفـــسنا في خانـــة القاذورات.

ومهما ادعينا الإحاطة بأسماء هذه الشخصيات، فإنها عند " الطاهر وطار " و " محمد بن قطاف" عالم غير محدود، نظرا لكونها علامات مركبة، الشيء الذي منحها وجوها متعددة، تستدعي المزيد من التأمل الواعي في الواقع الجزائري المتنـــاقض سياسيا و اجتماعيا و ثقافيا.

---

[202] المصدر السابق ، ص: 20

ج) ــ الحـــــــوار (Dialogue)[*] :

إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار؛ ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث لا حكاية وقعت في الماضي ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر و في اللحظة التي نحن فيها، كما يخلق الأشخاص و يجعلــهم يعيـــشون حوادثهم، و فوق كل هذا و ذاك يلون لنا هذه الحوادث باللون الموافق لنوع المسرحية، << الحوار في أغلب ظني كالشعر، ملكة تولد أكثر مما هو شيء يكتسب (...) و الرأي في أن الحوار ملكة، راجع إلى صفته الضرورية لــه، وهـــي: التركيـــز والإيجاز، والإشارة التي تفصح عن الطبائع، و اللمحة التي توضح المواقف >>[203]

الحوار كالشعر في كونه موهبة – و إن كانت للممارسة أثرها في الارتقاء به إلى الجودة و الإتقان– تترع إلى الإيجـــاز لاعتمادها على التركيز في الموضوع وفي الأحداث، كما يلعب التلميح والإيحاء في الحوار دورا واسعا، بسبب ما يقصد إليـــه الكاتب المسرحي من إثارة الانفعال في الجمهور، ولذلك يعمد إلى الإشارات، وتقل عنده التفصيلات، فالمسرحية عالم اللمح السريع.

فالعلاقة بين الشعر و المسرحية إذاً تتعدى إطار التشبيه إلى الحقيقة و لا أدل على ذلك من أن كتاب المسرحية في عهد الإغريق شعراء، و لا تزال بعض الآداب الأوربية تسمي المؤلف المسرحي " شاعرا"، حتى و إن كان في كل مسرحياته " ناثرا".

و لو قارنا بين قصة (الشهداء ... يعودون هذا الأسبوع) لــ "الطاهر وطار" أي الجنس الأول قبل عملية عبر التسنين و التحويل ومسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـــ " محمد بن قطاف" مقارنة دقيقة للاحظنا في الحال أن القاص غلّب الحوار في قصته، أما الكاتب المسرحي فقد استخدم السرد الحكواتي بطريقة ما يعرف في الجزائر بالقوّال الملحمي، و هذا راجع << إلى تأثير تجربة القوّال في الثمانينيات على عروض المسرح الجزائري، أما الحوار الدرامي الفعلي فقد كان قليلا >>[204]

و لعل قصدية " الطاهر وطار" في إخراج القصة في شكل **قصة ممسرحة** أراد لها أن تصل إلى كل الناس مـــن مختلـــف الشرائح الاجتماعية، وبما أن الحال كذلك كان لا بد من الإتيان بأسلوب حواري سهل وبسيط يتعاطاه الناس و يتعاملون معه

---

[*] الحـــــــوار (Dialogue): كلمة dialogue منحوتة من اليونانية (dia) التي تعني اثنين، و (logos) التي تعني الكلام، و هو شكل من أشكال التواصل بين طرفين أو أكثر. و هو يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها في كونه اقتصاديا و دلاليا و في الوظيفة الإبلاغية عبر الشخصيات. ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 175

[203] ينظر: توفيق الحكيم: الفنـــان (فن المسرحية) دار الكتاب الجديد، (د ب)، (د ط)، (د ت)، ص: 109-110

[204] **ينظر**: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص:172

بشكل يومي حتى الذين لم يقرؤوا هذه القصة لا تكون غريبة عنهم لأنهم يسمعونها يوميا كقوله:<< **جاءتك من الخارج، يا عمي العابد، من بلد بعيد جدا** >>[205]

فالملاحظ فقدان الحوار للتدفق الموسيقي في البناء اللغوي و شاعرية الألفاظ بحيث استعمل "الطاهر وطار" في معرض حديثه عن الرسالة الفعل " جاءتك" بدل أن يستعمل الفعل " أرسل" أو "بعث" أو " تسلم" و هذا ما يوضح سيطرة اللغة المتفاصحة القريبة من روح الشعب أكثر من الفصاحة المدرسية، و بهذا تكون لغة الحوار هذه بمثابة عنصر تشويق يشد قراء القصة إلى النهاية، وهذا ما حصل لنا عند قراءتها، ونحسب هذا ذكاء من الكاتب.

في حين آثر " محمد بن قطاف" توظيف اللهجة الجزائرية المباشرة في الحوار كقوله: << **ساعي البريد: جاتك من الخارج يا عمي العابد.... من بلاد بعيدة ياسر.....**>>[206]، و الأمثلة على هذا النسق كثيرة و هي ما يدخل في باب **اللسانيات التقابلية** (Linguistique contrastive).

ويقودنا الحديث إلى أن الحوار ورد في أنساق متعددة من حوار ثنائي و **حوار داخلي** (Monologue) إلى حوار متقابل مع العلم أن هذا الأخير يمكن أن يكون في شكل سرد، و السياق العام هو الذي يفيد في معرفة أنساق الحوار هذه << فإذا جمع الحوار بين أكثر من نسق، من هذه الأنساق، فإنه يضمن فعلا مسرحيا ناجحا من وجهة نظر المتفرج. إذ تصبح "مشاهدته" أكثر متعة >>[207] بما يثيره من تشوق للمتابعة و الاهتمام، و من حيث اللغة << استعمل الكاتب لغة قريبة من الشعر الشعبي الملحمي الذي يعبر بصدق عن أمجاد الثورة و الشهداء >>[208] عل سبيل المثال قوله:

<< **قدور: فجأة نشوف فيه جمد في مكانه و هو يعيط: الله اكبر ! قلتله واش كاين مصطفى ؟ قاللي قاللي ما تتحركش تحت كراعي كاين لغم ! جيت متقدم نساعده آمرني مانتحركش .... قاللي ارقد يا قدور بلاك تنقاس.**

خديجة: في اليوم السابع، طحنا في العسكر ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين في الواد .... الطاهر و البشير ما عرفوش واش يديرو ....أنا ثاني ما عرفتش .... بصح هوطلع الحساب في لحظة واحدة .... المهمة اللي خرجنا فيها ما بقالنا ما نخسرو .... و بلا ما يزيد كلمة انبطح و بدا يقرص ....

---

(205) الطاهر وطار، الشهداء ... يعودون هذا الأسبوع (مجموعة قصص)، ص:151

(206) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2

(207) حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1997، ص: 148

(208) دليلة سلام: لم يعد الشهداء هذا الأسبوع، مجلة المسار المغربي، مارس (آذار)، 1988، ع 13-14 ص: 5

قدور: أنا غير انبطحت و هو اللغم الأول و الثاني ... ارمى مصطفى روحه في وحدة الحفرة ....

خديجة: اللي طاح الأول البشير. أنا انجرحت. الطاهر يجري يساعدني نقاس في نصف الطريق. و بقى وحده يضرب>>[209]

و عندما يتذكر الحاكي / المجموعة الأحداث و التعليق على تصرفات الماضي تتطلب هذه الطريقة لحظات توقف في الحدث، << فالحكايات التي تروى، أو الذكريات أو المونولوجات التي تتحدث بها الشخصيات إلى نفسها أو المناقشات لا توقف الحدث تماما ولا تسمح بالخروج عنه، و السبب أنها جميعا تدخل في نسيج الحدث فلا توقفه و لا تعطله >>[210] و يظهر هذا بوضوح في هذا المقطع:

<< **العابد: وصلني بللي راهم راجعين الكل ... في الآمان !**

المسعي:(يتوقف مستدير برأسه نحوه) ... خفاف عقله .....

المجموعة:(قائلة ما يفكر فيه المسعي)....في طريقه للهبال... الناس ماشية للقدام و هو مشدود للماضي....يتحسّر على وليده....لو كان رجع كما رجعت البقية كان شئ ما يخصه...يعطوه تبرنة و الا رخصة سيارة و الا ..... بصح ما ولاش.. انا ثاني وليدي ما ولاش.... بصح الحمد الله، جاب حقه واكثر.....

المسعي: كللي ما آنيش ....(يناديه) يا لمسعي الشهداء ما يكذبوش!

المجموعة: البرية عندي ... وصلت البارح ... يقول فيها وليده، راني موللي هذه الايام و بالاك ماشي وحدي .....

العابد: و اذا وللاو الشهداء وين يقدرو بيانو؟ >>[211]

ولعلنا لا نغلو بعد ذلك كله إذا قلنا << إن فن المسرحية أكثر صعوبة من فن القصة، لأن الكاتب المسرحي يلتزم قواعد فنية كثيرة. و لأنه لا يقدم قصة فحسب، و إنما يقدم قصة مسرحية معقدة>>[212] و لا يعني ذلك أن القصة تفوق المسرحية بل لكل منهما دورها و أهميتها و متعتها.

---

(209) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 20

(210) عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، دار المعارف،القاهرة، مصر، (د ط)، 1977،ص:66

(211) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 4-5

(212) شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، دار المعارف، مصر، ط 5، (د ت)، ص: 224

1 ــ2 ــ2 ــ الشعــــر (Poésie) :

أول ما يصادفنا عند الحديث عن نوع الشعر كجنس تعبيري تخلل النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأســبوع) لــ " محمد بن قطاف" إشكالية التسمية أو المصطلح.

إذ اختلف الباحثون في إطلاق التسمية: أ يسمونة شعرا شعبيا، أم يختارون مصطلح الشعر الملحون ؟ بــل وذهــب آخرون إلى إطلاق تسمية الشعر الطبيعي.

و من الذين ذهبوا إلى التسمية الأولى، "حسين نصار" قائلا: << الأدب الشعبي هو الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه، و يمثل تفكيره، و يعكس اتجاهاته و مستوياته الحضارية >>[213]، أما التسمية الثانية فقد اختارهــا "عبــد الله الركيبي" حين حصر الاختلاف بين هذا النوع من الشعر و بين الشعر الرسمي في ظاهرة اللحن << لما كان الشعر الملحون – في معظمه – تقليدا للقصيدة المعربة. فإن الفرق بينه و بينها هو الإعراب، فهو إذن من " لحن يلحن" في الكلام إذا لم يــراع الإعراب و القواعد اللغوية المعروفة >>[214] ، أما مصطلح الشعر الطبيعي الذي وضعه " مارون عبود "، يبدو مصطلحا مثيرا للالتباس إذ يظهر وكأن المقصود منه الشعر الذي يصف الطبيعة و مظاهرها، فيقول: << لقد حان الوقت

أن نعير هذا الشعر الطبيعي شيئا من اهتمامنا فشعراؤه يغنون لنا أبدا و نحن صامتون لا نقول: عاشت الشباب! إننا معهــم ككافور مع أبي الطيب، الشاعر يغني و كافور يشرب و لا يدع في الكأس فضلة>>[215]

فنظرا لهذه الاختلافات فإننا نرى أن التسمية المناسبة و المعبرة عن أهم صفات هذا الشعر، و تميزه عن الشعر الرسمي، و المستعملة في الدراسات الأكاديمية، هي تسمية: الشعر الشعبي الذي سنحاول رصد تمظهراته في المسرحية من خلال:

أ) ــ التشكيل البصري:

ونعني به تلك الطريقة التي اختارها "محمد بن قطاف" في تموضع السطور في وسط الصفحة وذلك في الصفحات التالية أرقامها (1، 2 ، 3، 6، 8، 9) و على سبيل المثال:

---

[213] ينظر: حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، (د ط)، 1980، ص: 11

[214] ينظر: عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)،1981،ص:364

[215] أحمد قــنشوبة: الشعر الغــضّ (اقترابــات من عالم الشعر الشعــبي)، منشورات الرابطــة الوطنية للأدب الشعبي، (د ب)، (د ط)، (د ت)،ص: 22

<< واش قال الحاكي بعد وصول البرية ؟

قال في الحق حكاية غريبة ...

هدية نهدوها لهاذوك الناس !

ناس مدت و راحت ....

ناس ماتت و حيات ... ناس قالت واش ؟

واش قيمة الشمس اذا ما قاسناش حماها ؟ ....

واش قيمة الهواء اذا شربناه ؟

واش قيمة السواعد المشلولة ؟

واش قيمة الكرش اللي تنجب العبيد ؟

واش قيمة وطن مكبلاته الاغلال ؟

هدية نهدوها لهاذوك الناس ..... >>[216]

و هذه الصورة تحيلنا إلى ما اصطلح على تسميته **بالشعر الحـــرّ** (vers libres)

ب) ـــ ظاهرة التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية المحدثة لفاعلية الأثر الشعري، و تتحقق عبر التكرار جملة من الوظائف أهمها: << إثـــارة انتباه المتلقي و تكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري و توكيد الظاهرة المكررة و التعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعري>> [217]، و تتجسد الظاهرة في:

أ) **اللازمة الشعرية:** أشاعت اللازمة الشعرية إيقاعا موسيقيا، إلى جانب تعميقها للبعد الدلالي التصاعدي، ويكفي أن نقـــرأ قول الناص ليتبين لنا هذا المقصد:

<< يا نجوم يا مزينة السماء !

اذا تفقرت الحامل

---

[216] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 3

[217] نور الدين الســـد: المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة: اللغة و الأدب، الصادرة عن معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، الجزائر، ديسمبر (كانون الأول) 1999، ع14، ص: 38

و اذا انشف حليب الرضيع

و اذا طلع الفرد

و انذبحت الشـــاه

جبال بلادي مازالت واقفة !

نازلين منها ....

عاليين عنها ......

و كيف حجرها ماضيين

يتراكم الثلج فوقها ويذوب

يصهدها الحـــر و يبرد

تصفر الارياح و تتعب

و جبال بلادي مازالت واقفة ! >> <<[218]

ب) ــ التكرار المركب:

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرد و إنما تشمل دلالة التوكيد و تقوية شعور الباث و المتلقـــي بأهميـــة التركيب المكرر و إيحاءاته الدلالية، بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية و ما تضفيه من معان.

و هذا النوع من التكرار يخترق النص من أوله إلى آخره. لذا فلن نتمكن من دراسته دراسة تفصيلية. و إنما ســـنختار نموذجا دالا نحسب أنه يساعدنا في إدراك الدور الذي تلعبه ظاهرة التكرار ليس في بناء الإيقاع و التجانس الصوتي فحسب، بل في بناء المعنى و كشفه في الوقت نفسه.

و أول الجمل التي يلفت تكرارها انتباهنا هي جملة " يهجي في الخـــط و يزيد يهجي" التي وضعت بعد **الاستهلال** (Prologue) مباشرة إيذانا ببداية الحوار.

>> طلع البرية لعينيه بيدين ترجف شوي.....

و راح يهجي في الخط و يزيد يهجي.....

[218] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 8- 9

يهجي في الخط و يزيد يهجي....

يهجي في الخط و يزيد يهجي...

كيف خلاصت السطور .....

(...)

صكر البرية .....

دارها في الجيب...

تلوى في برنوسه اللي كان ابيض....

و قـــعد يفكر...... >>[219]

و العبارة بموقعها هذا تلفت انتباه المتلقي و تشد ذهنه إليها. و هي لا تتكرر عشوائيا، بل تحتل موقعا يمكن أن نـــسميه مركزيا من حيث أهميته: فحياة النص تبدأ بالرسالة التي استلمها " عمي العابد" من دار البريد في أعلى الشارع وتنتهي بنهاية حياته على قضبان السكة الحديدية في أسفل الشارع و الرسالة في يده، أي أن الرسالة **تؤطر النص**.

و ربما يكون فعل التكرار مقصودا من طرف الكاتب للتأكيد على أن العبارات المكررة تؤدي إلى تزايد التنوع الدلالي لا إلى تسطيح النص و **تنميطه** (Uniformisation) فالعناصر المتكررة ليست متماثلة دلاليا و وظيفيا إذا كانت تحتل مواقع مختلفة في البنية << فكلما كان هناك تشابه، كلما كان هناك اختلاف و تنوع >>[220]

و يظهر هذا بوضوح في هذا المقطع:

<< **واش قيمة الشمس اذا ما قاسناش حماها ؟ ....**

واش قيمة الهواء اذا شربناه ؟

واش قيمة السواعد المشلولة ؟

واش قيمة الكرش اللي تنجب العبيد ؟

---

[219] المصدر السابق ، ص: 6

[220] Louri Lotman: la structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d' Henri Meschonnic, éd.Gallimard, France,1973,p :199

(لوري لتمان: بنية النص الفني)

واش قيمة وطن مكبلاته الاغلال ؟ >>[221]

يوحي هذا التكرار بأن الانفعال تجاه القضية استقر في صيغة فنية ترتفع به من المباشرة التي يعانيها الجميع، إلى لون من التعالي الفني الذي يعطي للعبارة ذاتها سيميائيتها الدالة، بعيدا عن ضوضاء اللغة.

كما نجد من جهة أخرى، الجمل القصيرة ذات التوازي المسجوع، فهي وإن لم تكن شعرا خالصا فهي حاملة لروحـــه .بمنح النص طاقة إيقاعية داخلية تكشف عن الحالة النفسية المتوترة للتاص، و لنا في ذلك هذا المقطع:

<< **بصح اعطاو اسم لهذه البلاد ....**

اللي حنا عايشين فيها اليوم ... ناكلو فيها ....

نشربو فيها ... نتاجرو فيها ... متربعين فيها ....

مودرين الذاكرة فيها .... >>[222]

ج) ــ المقاطع الشعرية المتلبسة بالأغنية:

تتباين المصطلحات التي تطلق على الأغنية كشكل من أشكال التعبير الفني تتزاوج مع اللحـــن الموســـيقي، وفي الأدب الشعبي تتعدد مسميات الأغنية << فقد تنسب إلى المكان مثل: أغنية سطايفية، أغنية أوراســـية، أغنيـــة صـــحراوية (...) أو تنسب إلى القبائل مثل: أغنية نايلية، ترقية، قبائلية (...)، و قد تنسب إلى الأحداث مثل: أغاني الثورة التحريريـــة الـــتي ارتبطت بالبطولات أو التضحيات >>[223]

و الواقع أن الأغنية أو النغمة الشاوية الأوراسية في النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـــــ " محمد بن قطاف" استمدت مادتها من الشعر الشعبي مندمجة في وحدة تركيبية متماسكة مع المظاهر الحوارية الأخرى من جهة، ومن جهة أخرى قامت بوظيفة الفصل بين **المشاهد** (Scéne) أو **اللوحات** (Tableaux) << اعتمد الكاتب " محمد بن قطاف"

---

[221] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 3

[222] المصدر السابق ، ص: 3

[223] محمد عيلان: التراث الشعبي الجزائري: مفاهيم و ممارسات، مجلة التواصل، الصادرة عن جامعة عنابة، الجزائر، جوان 1999، ع 4 ،ص:172- 173

على طريقـــة الاستعراض الغـــنائي الذي يــمهـــد لكل مشهد و يساعـــد على إيصال الأفكار المعـــالجة بطريقـــة حيـــة ومؤثرة>>[224]

و من هنا تتضاعف فكرة **التغريب** (Distanciation) التي طرحها "بريخت برتولت Brecht Bertolt " وكأنه من فتح عيون المسرحيين العرب على إمكانية العودة إلى التراث و استقاء عناصر مسرحية محلية منه << فالجـــدير بالـــذكر أن التعرف على المسرح الملحمي تواقت مع توجه المسرح العربي إلى استخدام عناصر مستقاة من التراث المحلـــي مثـــل الـــراوي و استخدام الأغاني في المسرح>> [225] و نذكر في هذا الإطار الأغنية التي تجسد المنظور الثوري على لسان "خديجة" قائلة:

<< **خديجة**: (**مكملة للنغمة**) ..... **عيطلي و مشيت رحت أنا و لليت و هما غابوا......**

ادفنـــتـــهم و بكيـــت **و على قبورهم انحنيت**

رفدت دمعي و جريت **قلت بلادي حبيـــت**

و هما غابوا

حب بلادي هويـــت **و في الجبـــــــال ص**

و هما غابوا >> [226]

فالأغاني الشعبية تتميز بالصدق و البساطة وسرعة الانتشار، وشهادات "جوجول" المتعددة عن جمال الشعر الـــشفوي ليست أقل من ذلك دلالة، << كان جوجول تلقائيا يمزج عمله الإبداعي الخاص بأشعار موطنه وحكاياته. وتفجرت شفتاه عن هذه الكلمات: يا فرحي، يا حياتي، أيتها الأغاني لكم أحبك >>[227]

فكان الشعر الشعبي الجزائري مرتبطا منذ بداياته الأولى باللحظات الحاسمة في تاريخ الجزائر، و دعـــا بحمـــاس إلى رد العدوان الفرنسي الصليبي، وضرورة الانتصار للهلال في مواجهة الصليب، << فالشعر بصورة من الصور هو فن الـــذيوع والانتشار لما يحتويه بناؤه الموسيقي في اختيار الكلمات وطريقة وضعها إلى جانب بعضها البعض من قدرة على الانتقال مـــن

[224] ينظر: دليلة سلام: لم يعد الشهداء هذا الأسبوع، مجلة المسار المغربي، ص: 5

[225] ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 460 - 461

[226] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 3 - 4

(227) يوري سولوكوف: الفلكلور و قضاياه التاريخية، تر: حلمي شعراوي و آخرون، القاهرة، (د ط)،1971، ص: 33

الفم إلى الأذن إلى القلب>> [228] فالشاعر الشعبي الجزائري فهم أن الشعر وسيلة من وسائل الدعم و تجنيد الشعب من أجل الحفاظ على هويته.

لعل هذه النتوءات البارزة، نقصد الأجناس الأدبية التي استعصت على الذوبان وتغيير شكلها بصفة كليـــة يعـــود إلى المحاذير أو ما أطلق عليه "عبد اللطيف محفوظ" << الإحراجات التي تواجه كل محاولة عرض، وهي تحوّل السرد إلى عرض، على الحفاظ على الدلالات الأساسية و الجانبية>>[229] و سنكتفي بذكر ما اصطلح عليه بالمتعذر تحويله و الحذف الضروري و الإقحام الضروري[*].

هكذا ومن على شرفة ما تقدم، نصل إلى القول أن العبور في صيغته الإشكالية -كما سبق طرحه- لا يقف عند حدود الجزئية أو الكلية، لأن النص بصرف النظر عن إطاره **الإجناسي** (Générique) نسخة غير متكررة.

1 ـ3 ـ الميتـــانص: (Métatextualité)

لا بد من التنويه إلى مسألة مهمة تنسحب على مجمل الخطاب النقدي الواصف وهي أن كثيرا من المفاهيم الوافـــدة غير مكتملة المعالم والتفاصيل في مشهدنا النقدي، و قد سبق الحديث عن ذلك لمـّـا بسطنا نظرية "جيرار جنيـــت Gérard Genette".

و على هذا الأساس سنحاول تقديم إضاءة نقدية << ليدخل النقد الأدبي باعتباره نصا واصفا في هذا المجال باعتباره مثالا نموذجيا >>[230]، و تجدر بنـــا الإشارة إلى أنـــه لا مجال للإفاضة في واقع النقد المسرحي الجزائري الذي ظـــل – في اعتقادنا- أقرب إلى التعليقات الذوقية الانطباعية منه إلى النقد العلمي المثمر الذي يوازي عملية الإبداع ذاتها، و لهذا سيصعب

---

[228] غالي شكري: أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 2، 1979، ص: 317

[229] عبد اللطيف محفوظ: قضية تحويل العمل الفني المنتج وفق قيود فن بعينه إلى عمل آخر، مقال على الرابط التالي :
www.aljabriabed.net/ fézwanakd/n73_05mahfoud.(2).htm

[*] المتعذر تحويله من صيغة السرد إلى صيغة العرض متعدد فمنه ما يتصل بالحكاية في ذاتها، و منه ما يتصل بشكل تظهيرها (...) و هو في الواقـــع ليس تحويلا و لكنه مجرد استنباط مستوحى من النص المصدر. أما ما يتصل بالحذف الضروري فيتجلى في ضرورة حذف بعض الأدلة الجزئية، التي تكون مع ذلك هامة في صياغة دلالة النص الروائي، و من بين نماذجها ما يعرف بالتعليق، الذي هو نوع من الخطاب الذي يصدر عن السارد العالم بكل شيء. و الإقحام الضروري يعود إلى وضع عام و هو ما يتصل بقضية ترجمة الحوامل الدلالية التي هي الشخصيات. أما الوضع الخاص و هو ما اتصل بالمقاطع السردية غير المصحوبة بتحديدات وصفية تتولى رسم معالم المكان مما يفرض على المخرج من اختيار أماكن الحركـــة و خلفيـــات المواقف الحوارية و لابـــد أن تكون الإضافة الإجبارية ملائمة لسيرورة الحدث الحكائي لنجاح التحويل.
ينظر: عبد اللطيف محفوظ: قضية تحويل العمل الفني المنتج وفق قيود فن بعينه إلى عمل آخر، مقال على الرابط التالي :
www.aljabriabed.net/ fézwanakd/n73_05mahfoud.(2).htm

[230] حميد لحميداني: التناص و إنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد، جوان (يونيو)،2001، مج10، ج40، ص: 99

علينا الحكم على النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـــ " محمد بن قطاف" في ظل غيـــاب الدراســـات الـــتي تعرضت بالبحث و بالنقد للمسرحية كنص لأن الحركة المسرحية الجزائرية تعتمد نسبيا على كتابة نص وظيفي يؤدي وظيفته على الخشبة و هذا ما ينعكس سلبا على الكتابة المسرحية.

و لتوضيح ذلك نذكر على سبيل المثال أن النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) المعتمد كمدونة عبارة عن مخطوط و لم يطبع – في حدود علمنا– إلى يومنا هذا << إننا فعلا مقلون في نشر النصوص المسرحية لأنها نصوص كتبت للخشبة، و باللغـــة العامية، و بالتالي المشكل ليس في غياب كتّاب مسرح؛ بل في طبع أعمالهم و توزيعها، و هذا مشروع بدأ يأخذ طريقه للنشر و بالتالي للتوثيق رويدا، رويدا >>[231]

فالمؤكد إذًا أن النص المسرحي هو الذي يفرض تطور المسرح و لو راجعنا النقد لوجدناه يصدر تجاه النص المقـــروء ويمكن حتى أن يقاضيه مسرحياً بمجرد القراءة دون الحاجة لانتظار دخوله تجربة المسرحة لأنها لم تكن تضيف إليه وإنما تكتفي بتجسيده بأمانة.

و لهذا فكل ما تـــمّ العثور عليه لا يتعدى بعض النصوص النقدية المواكبة للعرض[*] من مثل: << كان العـــرض الجزائري " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" المأخوذ عن إحدى روايات الطاهر وطار و الذي أخرجه زياني شريف عياد، يقف

---

[231] محمد بن قطاف: المسرح لا يخضع لأي انتماء، مقال على الرابط التالي: بتاريخ آخر تحديث: 2007/06/26
http//thawra.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=454 925332007062

(*) نستعرض جملة من النصوص النقدية الخاصة بالعرض:<< من النظرة الأولى يبـــدو أن الأمر محكم التأليف و أن المقول نبيـــل، و أن التكوين الفني الذي اتخذه مسبوك اللغـــة ، منتظم العـــناصر (الإيقاع، الإيماء، الإضاءة) وشكل التمسرح (شكل القوال)>> ينظر: الـــشريف الأدرع: وجوه و أقنعة (دراسات و كتابات في المسرح)، ص: 277

و << و كنت لما أزل عامر السمع بصدى التصفيقات التي قوبل بها الطاقم الفني الذي أنجز عرض " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" و مع أنه كان لدي إحساس بتداخل دوافع التصفيق عند الجمهور إلا أنني تصورت أن ذلك قد حصل إما إعجابا بالفرجة المعطاة أو بفضل موافقة المحتوى لما يحمله المتفرج من تصور للموضوع المتناول أو باجتماعهما معا >> ينظر: المرجع نفسه: ص: 275

<< ظننت أن الحلم قد يتحول هذه المرة إلى حقيقة ،، إلى عرس شعبي طالما راود طيفه مخرج " الشهداء يعودون ..." إلى احتفال كبير ملحمـــي ينبعث من لججه صوت الشهداء ليلتقي بصدى الأحياء، إلى فرجة يتنفس على بساطها حلم المخرج و إخراج الحلم. لكن .. ثم اه ،، أو أف لهـــذه ال ... لكن ..>>ينظر: أحميدة عياشي: الشهداء يعودون هذا الأسبوع (أو عودة البحث عن الاحتفالية)، مجلة المسار المغربي، الـــصادرة عـــن الوكالة الوطنية للنشر و الإشهار، الجزائر، مارس(آذار)، 1988، ع 13-14، ص:5

على أرض أصلب و على نص أكثر تماسكا أو أعمق (...) زياني شريف أنيق باختياره للحركة، للتشكيل الحركي والأزياء و الدقة تتلازم مع الأناقة هذه. إنه كما يبدو حريص على ما يمكن أن تدعوه تكامل العرض المسرحي >>[232]

فميزة النصوص التي أشرنا إليها في الهامش – حتى لا نثقل متــن البحث - أنها نصوص يغلــب عليهــا الطــابع الصحفي و الاعتماد على الأحكام العمومية و الهشاشة في التناول و الاستسهال بل السطحية في فهم التيارات النقدية المعاصرة، و عدم تتبع المصطلحات في مظانها الأصلية، بما يتضمنه ذلك من دلالات فلسفية و نقدية هامة.

و بذلك ظلت الحركة النقدية في الجزائر متخلفة عن حركة المسرح.

ولعلّه من المهمّ الإشارة إلى أنّ المتفاعلات النصيّة التي تنتمي إلى مجال الميتانصّ (Métatextualité) تحرّض القارئ على المشاركة في بناء النصّ، وتجعله منتجاً ثانياً له، لا متلقيــاً فحسب.

غير أننا في محاورتنا للنص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ " محمد بن قطاف" نستفيد من عدة طروحات نقدية نجملها فيما يلي:

1 ــ3 ــ 1ــ الحوار مقاربة تداولية: (Approche pragmatique) :

استئناسا بمقولات التداولية[*] (Pragmatique)، سنحاول مقاربة بعض أوجه المسرحية، وفق قواعد التخاطب أو قوانين الخطاب، و بما أن الحوار يعد القوام الأول في العمل المسرحي نظرا للوظائف التي يؤديها والمُحدّدة في النقاط التالية: << أولاها: السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها، وثانيتها: الكشف عن الشخصيات وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها (...) وإنّ لفظة "دراما" تعني السير إلى الأمام باستمرار وذلك من خلال فعــل وكــلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة>>[233]

إذًا فالحوار المسرحي وسيلة التخاطب و التفاهم بين المرسل و المرسل إليه فــ<< يراعي المرسل نوع العلاقة بينــه

---

(232) نديم معلا محمد: مقالات نقدية في العرض المسرحي،دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص:216-217

(*) التداولية :(Pragmatique) << العلم الذي يدرس تأثير المقام في معنى الأقوال (...) فالتداولية تتخذ موضوعا للبحث القول متزلا في المقام المعين، و تؤكد دور المعارف غير اللغوية في تأويل الأقوال و فهم المقاصد اعتمادا على الاستدلال>> ينظر: آن روبول و جــاك موشــلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس و محمد الشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني،دار الطليعة للطباعة و النــشر، بــيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص: 264

(233) روجر بسفيلد "الابن": فن الكاتب المسرحي، تر: الدريني خشبة، مطبعة نهضة، مصر ، (د ط)، 1978،ص: 230

وبين المرسل إليه في خطابه، فيرجح دورها في اختيار استراتيجية دون إستراتيجية أخرى>>[234]

ولعل أهم القواعد التي وضعها " بول غرايس Paul Grice"[*] **مبدأ التعـــاون** (Principe de coopération) الذي يحيلنا على:

أ) ــ مبدأ التأدب: (sauver la face) :

و هو ما يعني **حفظ الوجه** حيث << تتخذ قاعدة التأدب حضورا أكبر عندما يكون هدف المرسل هو التعبير عما يكنه المرسل إليه الذي يشاركه الخطاب>>[235]

أو في بعض الأحيان طريقة لدفع المرسل إليه للتجاوب و الانطلاق في الحديث، ونذكر مصداقا لذلك بعض النماذج لفتح الحديث و إغلاقه:

1- **فتح الحديث**:

عن طريق إلقاء التحية كما في قوله:

<< **العابد: آه هذا انت الربعي؟ صباح الخير!**

ساعي البريد: صباح الخير.... هاك يا عمي العابد. >> [236]

ما يظهر لنا،من خلال هذا النص ثقافتنا الشعبية التي تشي بالحميمية و العفوية في الخطاب، حيث وجه" عمي العابد" كلامه إلى ساعي البريد بتنبيهه بضمير "هذا" كذا ضمير الخطاب "أنت" المفرد، وهذا عكس ما نجده مثلا في الثقافة الفرنسية التي تفرض الخطاب بضمير الجمع (Vous Voyer) لا بضمير المفرد (Tu toyer).

كما نقرأ طبيعة العلاقة مع " الربعي " ساعي البريد، التي ابتعدت عن الطابع الوظيفي /الرسمي و اقتربت من المحـــيط الأسري في التعبير الاجتماعي (عمي) ، ونسجل في حوار آخر قوله:

<< **المانع: هيا لينا يرحم والديك هذا راه بدا يودر...**

---

(234) عبد الهـــادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة، بيروت،لبنان، ط1،2004،ص:91

(*) " بول غرايس Paul Grice" (1913 -1988) : فيلسوف أمريكي، كان له أثر في توجيه الدرس الفلسفي للمعنى و كيفية تشكله مـــن اللغة انطلاقا من فهم آليات المحادثة. صاغ نظريته في الدلالة القصدية. و من أعماله: محاضرات (william James Lectures) 1975 و مقال (Logic and Conversation) ينظر: آن روبول و جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل،ص:245

(235) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بـــيروت، لبنـــان، ط1، 2004، ص:99

(236) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2

السبتي: عيب! استنى نسلم عليه و نروحو.... (يتقدم للعابد)صباح الخير عمي العابد! >>[237]

هنا أيضا ثقافة التحية – إن صح التعبير– تطال الإنسان السوي و المريض / المجنون ولعلها ترسخت بحكم الإسلام الذي يحث على إفشاء السلام بيننا.

ولا يصح الخروج عن أعراف المجتمع "عيب" إذ لا يصح بحال من الأحوال إسقاط التحية مهما كانت الأسباب أو الظروف كأن يتعلق الأمر بضيق الوقت أو بوضعية الشخص المرسل إليه سواء أكان صغير السن أم مجنونا.

غير أن هذه القواعد و المبادئ، قد يحدث لها خرقا على نحو ما يظهره الحوار بين "خديجة" و "المسعي" في هذا المقطع:

<< **المسعي: (بدون توقف) صباح الخير يالعجوز**

خديجة: (مستمرة في المسح كانها تكلم الأسماء) صباح الخير يا وجوه الخير!>>[238]

سبق و أن تحدثنا أن إلقاء التحية، إحدى القواعد التي لا مناص من تجاوزها، لكننا نراها هنا تحدث تأثيرا عكسيا؛ إذ لما استحال الحوار بين "خديجة" و "المسعي"، تجلى هذا في التحية التي أطلقها "المسعي" و هو يسير متخلصا من الواجب، ثم نعتها "يالعجوز" مقللا بذلك من فاعليتها ويقرنها بالعجز و الضعف.

وهنا نراها هي الأخرى تبادر بالرد بالمثل، رادة التحية كما قال تعالى: ﴿ **وَ إِذَا حُيِّيتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّواْ بِأَحْسَنَ مِنْهَآ أَوْ رُدُّوهَآ إِنَّ اَللَّهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيباً** ﴾ [239] (صباح الخير ياوجوه الخير)، حيث وجهت كلامها إلى قبور الشهداء متجاوزة "المسعي" و هذا ما يوحي بالاستخفاف و الازدراء فالحديث مع الحجارة أشرف و أسمى من الكلام مع "المسعي"، أما فيما يخص **غلق الحوار** بين الشخصيات فيمكن أن نستشهد بالأمثلة التالية:

2 – غلق الحديث: ولنستمكل نموذج الحوار السابق بين "ساعي البريد" و "عمي العابد" في :

<< **ساعي البريد: الله و اعلم يا عمي العابد .... أنا تسمحلي نبدا ندور..... ابقى على خير >>**[240]

---

[237] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:12

[238] المصدر نفسه، ص: 4

[239] سورة النساء ، الآية 85 ، رقم 4

[240] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2

وهنا نلاحظ كيف تلطف "ساعي البريد" في غلق الحوار، و كأنه أذنب فطلب الصفح و الغفران (اسمحلي) بدل أن يقول (سأذهب) أو (سأواصل عملي)، وقدم في الوقت ذاته حجة لهذا الانصراف، ثم ختم كل ذلك بالدعاء "لعمي العابد"، و الصيغة ذاتها نجدها مع "المانع" في قوله: (عندي اجتماع يا عمي العابد تسمحلي)

كما لا يفوتنا أن ننبه إلى الفرق في الرتبة الاجتماعية بين المرسل إليهما "ساعي البريد، المانع"

ب) ــ مبدأ الصدق / النزاهة: (Sincérité)

و هو << أن يعتقد الإنسان الصدق في قوله بغض النظر عمّا إذا كان ذلك في الواقع حقيقة أم كذبا>>[241]

وهي الفكرة ذاتها التي ذهب إليها صاحبا كتاب (التداولية اليوم) حين صرحا قائلين:<< و الحال أنه مع دفاعنا عن فكرة مفادها أن الأفراد يهدفون إلى أنسب تمثل للكون أي إلى تمثل صادق ويتناسب مع قدراتهم المعرفية، فإننا نقر بأن اعتقادات الأفراد قابلة للخطإ و الخطأ ممكن>>[242]

إذا الصدق في المحادثة من أهم مبادئ التعاون، و قد لا نكون مغالين، إذا قلنا أن هناك ألفاظ تطفو على السطح مكرسة هدف هذا المبدأ و مظاهره إلى **درجة التشبع** (Saturation) ومن نماذج ذلك:

<< **العابد: ذكر لي وحد الامور و وحد الاسامي ... ما شفيتيش عليهم مليح**....

المانع: ما .... ذكرش اسمي ؟ ......

العابد: والله ما نكذب عليك.....>>[243]

فـــ "العابد" نحا إلى لتعميم في حديثه و لم يعط معلومة محددة وهذا ما دفع المانع للتثبت بالسؤال و تجدر الإشارة هنا و إن – حقق هذا النموذج- مبدأ الصدق فقد أغفل **قاعدة الكم**[*]

و لنا أن نراجع النص في المثال الموالي:

<< **العابد: بصح نطلب منك تكون صريح**

---

[241] عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،ص:106

[242] آن روبول و جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص: 105

[243] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:10

[*] قاعدة الكم: (Maxime de quantité): و تهم كمية المعلومات التي ينبغي توفيرها، و ترتبط بقاعدتين:

ــ ليكن في مساهمتك قدر من المعلومات يساوي ما هو مطلوب؛

ــ لتكم مساهمتك غير محتوية على قدر من المعلومات يفوق ما هو مطلوب.

ينظر: آن روبول و جاك موشلار: التداولية ليوم علم جديد في التواصل، ص: 270

خليفة: بصراحة يا عمي العابد الشهداء، يستهلو كل احترام وكل تقدير وعلى كل حال الله يرحمهم ولكن اذا و للاو، يديرو لنا خدمةكبيرة. فيها اوراق لازمها تتقطع،و اخرى لازمها تتسجل. يلزمنا نديرو بحث طويل ياسر.>>[244]

فمن خلال هذه المحادثة التي فتحها خليفة (بصراحة) وأغلقها بـ (لكن) تكون للقارئ أو المشاهد تقدير نسبة هذه الصراحة و الصدق.

وتبقى هذه قناعات أو على حد الطرح التداولي، الاعتقاد فيما يفترض أن نسميه الصدق.

وعلى العموم، نكتفي بهذين المبدأين و إن كانت المبادئ التي اقترحها غرايس كثيرة، حتى بعد تعديل أو بالأحرى تصنيف كلا من " جون أوستين John Austin" [*] و " جون روجرز سيرل John Rogers Searle "[**] سيما في **الأفعال الكلامية** (Les actes de paroles)

قد لا نجانب الصواب، إن قلنا أننا لا نتواصل فقط بالاستعمال الحرفي للغة، بل نذهب إلى القول أن الاستعمال الحرفي في بعض الأحيان غير مقصود ويتداخل ربما **السياق** (Contexte) أو أشياء أخرى[***] << فإذا قلنا لابننا الأكبر الذي حصل مؤخرا على علامة سيئة في امتحان الرياضيات سبحان الله ما أبرعك في الرياضيات، فنحن لا نكون بصدد تهنئته أو التعبير عن ارتياحنا لتفوقه بل نعبر له عن عدم رضانا ونبلغه رغبتنا بضرورة مضاعفة جهوده >>[245]

و هذا ما يظهر في قوله:

<< المسعي: علاه ما تروحيش تستعفاي حتى تطلع الشمس... النسمة باردة مع الصباح!

---

[244] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 7

([*]) " جون أوستين John Austin" (1911 -1960): منطقي و لساني بريطاني، درس فلسفة الأخلاق بجامعة أكسفورد. و يعد مؤسس تداولية أفعال الكلام، و قد غيرت أعماله مجرى الدراسات اللسانية ، و هو من أصحاب الفلسفة التحليلية.و من أهم أعماله: (كيف تصنع الأشياء بالكلم ؟) (H ow to Do Things With Words ?) سنة 1962 و هو عبارة عن مجموعة محاضرات نشرها طلبته بعد وفاته.
ينظر: عمر بلخير:تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2003،ص: 155

([*]) " جون روجرز سيرل John Rogers Searle ": فيلسوف أمريكي ولد سنة 1932، تلميذ " جون أوستين John Austin". اعتبر أن وحدة التواصل هي العمل اللغوي. من أعماله: (Les actes de parole indirects) سنة 1969 و (Sens et expression) سنة 1979. ينظر: آن روبول و جاك موشلار: التداولية ليوم علم جديد في التواصل ص: 244

[**]و نقصد خصوصا كفاءة المتخاطبين و العمليات الاستدلالية

([245]) آن روبول و جاك موشلار: التداولية ليوم علم جديد في التواصل،ص: 182

خديجة: (**للسماء**) ... **و انتم راكم دافيين ؟......>>**[246]

و كذا في قوله:

<< **خديجة**: (**مشيرة على السماء**)... **باباك ماشي معاهم .. باباك ماشي مكتوب هنا .... حوس عليه وراهم .....**

(**تدفعه بعكازها**) **هذا وين مسحت ....ما تخلينيش نعاود** ..... (**تدفعه بالعكاز فيسقط**)... **قبل ما ترفع يدك** ...

ارفع راسك .... (**تنظر فيه بشدة ثم تعود لمكانها و هي تتمتم اغنيتها**) >>[247]

<< **المانع**: **اسمهي انت ما يهديكش ربي تخليهم في عقولهم ؟ ... غير انت اللي تحبيهم و الا واش ؟ الثورة الكل درناها بصح ما ناش الكل نزغردو** .....

خديجة: **واش من ثورة دارت** ....>>[248]

بعد معالجتنا لقضية الحوار في العمل المسرحي تبين لنا أن الحوار ليس مجرد تعاطي الكلام أو حالة مقابلـــة للحـــوار الداخلي/ للمونولوج (Monologue) و إنما هو قبل كل شيء المقدرة على التوظيف المناسب له، وتمرد على كلّ جملـــةٍ أو عبارةٍ لا يقصد منها إلا الناحية الآلية في المسرحية، كما يهدف إلى استجلاء القضايا والأغراض والأفكار التي يراد التعبير عنها في المسرحية، من خلال اللغة التي يتجدد الحديث عنها في كل فـــن بآراء متضاربة، و جدال حاد حول طبيعة اللغة التي ينبغي إن يكتب أو يعرض بها النص المسرحي الجزائري.

1 ــ3 ــ 2 ــ اللغة تشكيل بصري:

النص المسرحي يفترض وجود نصين مختلفين – لنص واحد – النص المنطوق / المعروض، و النص المكتوب. ومـــا دمنا نهتم بدراسة النص المسرحي المكتوب، لا المنطوق/ المعروض، فطبيعي أن نـــهتم باللغة المكتوبة لا المنطوق بـــها، مـــع ضرورة الإشارة إلى قضية أخرى، وهي أن لغة المسرح لا تقتصر على اللغة المنطوق بها فحسب، بل لغة المسرحية هي المسرحية نفسها، وهذا ما أكده " محمد بن قطاف" عندما وجد أن اللغة << لا تعني التراكيب اللغوية المتعارف عليها في بناء الأدب

(246) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:4

(247) المصدر نفسه ، ص:6

(248) المصدر نفسه ، ص:9

وحسب، لأنها قد تكون أيضاً إشارات وفترات صمت وحركات معينة تؤديها شخوص المسرحية >> [249]

إذاً يدخل في نطاق لغة المسرح الإشارات ولحظات الصمت والحركات إضافة إلى ما تمخض عن الجدل الحاصل بين المنطوق و المكتوب من التشكيل البصري الذي يلجأ إليه من أجل إيصال الجزء المفقود من النص إلى المتلقي كما هو واضح من اهتمام " محمد بن قطاف" المتزايد بالتشكيل البصري.

سندرس هذا التشكيل البصري الممارس على النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) بتقنيات علامات الترقيم من خلال محور علامات الوقف (Signes de ponctuation).

نعني بعلامات الوقف << علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات؛ لإيضاح مواضع الوقف، و تيسير عملية الفهم و الإفهام>> [250]، فهذه العلامات ليست تزييناً للنص كما يظن البعض و إنما هي<< مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني و ضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين و الكتاب>>[251].

و هكذا لما عجزت الأبجدية على نقل نبرة الصوت، و لم يستطع الكاتب إيصال أفكاره إلى القارئ بوضوح، كان لابد من التوصل إلى رموز بصرية تعبر عن هذا الجانب في اللغة المنطوقة، فكانت علامات الوقف التي<< تقوم بضبط نبرة الصوت في الكتابة و بالتالي ليعَوضَ الصوتَ كلية بالعين (...) فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا، و يدينا و جسدنا كله>>[252].

فعلامات الوقف (Signes de ponctuation) إذا دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة.

و النص المسرحي استدرج علامات الوقف لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي و عاملها معاملة الدوال اللغوية وذلك بشحنها بدلالات و وظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها و وظائفها.

و بالنظر في تجليات علامات الوقف (Signes de ponctuation) نجدها تتمظهر بالأخص في:

---

[249] ينظر: وليد إخلاصي: مدخل إلى دراسة لغة المسرح في سوريا، ص:44

[250] أوكَان عمر: دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، أفريقيا الشرق، طرابلس، ط 1، 2002، ص: 103

[251] العوني عبد الستار: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1997، مج 26، ع 2، ص: 305

[252] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، ج3، ص: 122-123

أ) ــ نقطتا التوتر صورتها البصرية هي: [••]

نعني بنقطتي التوتر << وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر، بدلا من الروابط النحوية>>[253]

و تتجلى نقطتا التوتر في قوله على سبيل المثال:

<< **المجموعة:** (...) **وليده استشهد و هو موصل بريد الولاية لخارج الحدود .. قدور كان معاه .... و قدور يقول انفجرو زوج الغام تحته... تقطع على زوج...هكذا قال قدور... وزاد قال دفنه بيديه .. قدام السلك .. قدور كان شجاع .. المهمة كانت خطيرة .. هكذا وصلونا لخبار.** >>[254]

الدلالة البصرية للنقطتين توقف صوت المتكلم – المجموعة– لحظات بسبب التوتر الذي دفعه إلى إسقاط الروابط النحوية من موضع النقطتين، و تقدير الرابط (واو العطف).

ب) ــ نقط الحذف صورتها البصرية هي [•••]

و هي التي تسمى أيضا << نقط الاختصار، و هي ثلاث نقط لا أقل و لا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة>>[255]، و من أمثلة ذلك قوله:

<< **العابد: الشهداء انتاع القرية الكل راهم راجعين.**

المانع: ... **راك لاباس يا عمي العابد؟ عندي خدمة** ....>>[256]

و تظهر نقط الحذف في بداية كلام " المانع "؛ فالكاتب يصور صدمة تلقي " المانع " خبر رجوع كل شهداء القرية، و قد أربكت الصدمة " المانع "، و أدت إلى تلعثمه في الإفصاح عن وجهة نظره في رجوع هؤلاء " لعمي العابد"، و يدل على تلعثمه في الكلام وجود نقط الحذف التي تدل على محذوف لا يقوى " المانع" على قوله، و هذا من شأنه أن يضع عدة احتمالات.

---

(253) ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، ص: 204

(254) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 14- 15

(255) أوكَان عمر: دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، أفريقيا الشرق، طرابلس، ط 1، 2002، ص: 119

(256) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 10

ج) ــ المد النقطي صورتها البصرية هي [● ● ● ● ● ●]

و نعني بالمد النقطي<< مد أربع نقط أفقية فأكثر في النص بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين، أو سطرا كاملا>>[257]

و من الأمثلة الواردة في النص:

ــ << **قال الحاكي: عمي العابد شيخ كبير في قرية.... قرية في جبال الهيه......**

ــ علي: السلام عليكم ......! (لا يجيبه أحد)

ــ خديجة: عمره ما قدر واحد يمنعني نقول واش في راسي ... و انت اقل من واحد اخويا... خليفة ولد عيسى الــ ......

خليفة: (يرفع كفه فجأة) تكمليها ان......(يجمد الموقف برهة. مليان بشحنة درامية. و بدون أن تقلع عينيها من عينيه ترفع عكازها و توريهله كانه " فانبير" ثم تقوم ببطىء متكئة عليه) >>[258]

وظف المد النقطي في السطر الأول، ليسجل للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في مد نبرة الصوت في موضع المد النقطي، للإيحاء بالبعد الشديد لهذه القرية الجبلية، أما في السطر الثاني فتمثلت في الصمت للحظات في انتظار الرد، و قد سجل لنا المد النقطي هذه السمة تسجيلا بصريا، أما في السطر الثالث فالمد النقطي سجل للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في قطع الكلام تحرجا من ذكره.

د) ــ الهلالان صورتها البصرية هي: [( )]

يستعمل الكاتب الهلالين لأغراض كثيرة، وما يعنينا دلالة توظيفهما في النص الدرامي،كالتمييز بين الصوتين المتحاورين على مستوى الذات المحاورة وحدها / المونولوج (monologue)، و هذا ما لم يوظفه الكاتب بدليل قوله:

<< **المجموعة: استغفر و قال بالاك ضعف بصري** >>[259]

و في قوله أيضا: << **و في راسه ألف استفهام......**

يا درى هذا الشيء يقدر يصير؟

([257]) ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، ص:208

([258]) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2-13-6

([259]) المصدر نفسه ، ص: 2

بالاك اوهام سكنتني في اخر عمري؟

بالاك الكبر؟

بالاك السوق؟ ....

ارفد العصى و اتكى عليه >>[260]

بينما استعمل الكاتب الهلالين في كل عبارة توضح الهيئة، الحركة، الصوت، المكان، و هو ما يسمى:

بالإرشادات الإخراجية (indications scéniques) *و قد وردت بكثرة – نكتفي ببعض الأمثلة للاستئناس-:

<< **(يخرج ساعي البريد و يبقى العابد يقلب في الرسالة، ثم يفتحه)** ________________ هيئـــة

(تنطلق نغمة شاوية كأنها آتية من أعماق الجبال. (...) تضاء ساحة لقرية صغيرة يتوسطها مقام للشهداء. تجلس بجانبه خديجة ماسحة بمنديلها تلك الأسماء المسجلة على رخامة و هي تغني) ________ صوت + هيئـــة

العابد: (ينظر يمين و شمالا كأنه لا يريد أن يسمعه أحد) >>[261] ________________ الحركة

<< **العابد: (بصوت منخفظ حذر) يا لمسعي . ما جاش في بالك .. وليدك الشهيد. يرجع كاش نهار. يطبطب في الباب و يتلاح عليك يحضنك ؟** >>[262] ________________________________ صوت

فالإرشادات الإخراجية اتخذت شكل نص مواز للحوار يسمى الـــنص الخـــارجي (méta-texte) ذي الوظيفـــة الإيعازية (fonction conative) فعلى سبيل المثال أن جملة (بصوت منخفظ حذر) أمام الحوار تعني أمرا أو إيعازا يوجـــه للممثل هو: " قل هذه الجملة بصوت منخفض"، ولذلك << يسمى في علم اللسانيات النص الآمري أو الإيعازي انطلاقا من و ظيفته في عملية التوصل في المسرح>>[263]

([260]) المصدر السابق، ص: 3

([*]) الإرشادات الإخراجية(indications scéniques) : وتسمى أيضا في اللغة العربية ملاحظات إخراجية. وهي تسمية تطلق على أجـــزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي. و هذه الإرشادات تتحول في العـــرض إلى علامات مرئية أو سمعية، وتتوجه أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج و ممثل و سينوغراف. ينظر: حنان قصاب و ماري إلياس: المعجـــم المسرحي، ص: 22

([261]) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2-3-4

([262]) المصدر نفسه ، ص: 4

([263])حنان قصاب و ماري إلياس: المعجم المسرحي، ص: 23

إذا سجل توظيف الكاتب تقنية الهلالين للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في تخيل شكل العرض المسرحي لأن أثناء عرض حوار المسرحية باللهجة العامية، هذه الإرشادات الإخراجية (indications scéniques) تغيب في العرض كنص لغوي وتتحول إلى علامات مرئية أو سمعية.

و الملاحظ على لغة الإرشادات الإخراجية (indications scéniques) أنها بالفصحى البسيطة بيد أنها واقعة في المحظور، فارتكب هنات على مستويي النسج و النحو ناهيك عن الأخطاء المطبعية ومعظمها – فيما نعتقد- يعود إلى سهو في تصحيح النص طورا، و عن نقص في الإحساس اللغوي طورا آخر.

و سنوجز بعض هذه الأخطاء في هذا الجدول على سبيل الاستشهاد:

الخطأ الوارد	الصفحة	الصواب
(ينظر يمين و شمالا كأنه لا يريد أن يسمعه أحد)	4	(ينظر يمينا و شمالا كأنه لا يريد أن يسمعه أحد)
(يتوقف مستدير برأسه نحوه)	4	(يتوقف مستديرا برأسه نحوه)
(يقطع في الممر فيتلاقى بالعابد)	5	(يقطع الممر فيلتقي بالعابد)
(و هو خارج يتلقى بالعامل)	11	(و هو خارج يلتقي بالعامل)
(وتظهر مجموعة مجاهدين. فيهم مصطفى،خديجة، الطاهر، البشير، والعياشي)	11	(وتظهر مجموعة من المجاهدين. من بينهم مصطفى،خديجة، الطاهر، البشير، والعياشي)
(تعود نغمة اغنية خديجة و معها الاضاءة لنراها مستمرة في المسح على الاسماء)	12	(تعود نغمة أغنية خديجة و معها الإضاءة لنراها مستمرة في المسح على الأسماء)
(رافعا راسه ببطئ)	14	(رافعا راسه ببطء)
(و هويقفل في حذائه و يتمتم)	16	(و هويقفل حذاءه و يتمتم)
(بدون أن تنظر إليه)	21	(دون أن تنظر إليه)
(تدخل جماعة المانع و خليفة و السبتي و معاهم الحسين في نقاش حار)	21	(تدخل جماعة المانع و خليفة و السبتي و معهم الحسين في نقاش حاد)
(و يبدأ القطار يتقدم شيئا فشيئا طوال هذا المقطع)	22	(و يبدأ القطار في التقدم شيئا فشيئا طوال هذا المقطع)

و على أنه من العسير على أي نص مسرحي أن يخلو من مثل هذه الأخطاء، فلا يلام " محمد بن قطاف" على ذلك، لكونه ليس من الأدباء و المؤلفين بالدرجة الأولى؛ بل هو من كتاب المسرحيات الذين لا يلتفتون إلى ما يقال حول لغتـــهم. قصدهم الأول هو تقديم المسرحية للتمثيل في وقت محدد << و لتكن فـــصحى أو عاميـــة، محكيـــة أو مرئيـــة، معيـــشة أو مروية، تراثية أو حالية (...) لتكن أي شيء، و لكن عليها أن تحدث رجّة، أن تخلخل كيانا ما، أو تفتح أفقـــــا مـــا في المتفرج أو في الممثل، و لِـــمَ لا في المسرح نفسه>>[264] فالاختيار الأمثل ليس في الفصحى أو العامية بل في لغـــة تمتلـــك إيحاءات تعكس ما يشعر به الكاتب من قضايا يومية همّه و همّ المجتمع الذي ينتمي إليه.

و يبدو لنا أن ما دفع " محمد بن قطاف" لاستخدام العامية قربه من هموم الناس اليومية، و اعتبار للغة العامية الوسيلة الوحيدة المناسبة لإفهام جميع الطبقات من المتفرجين،و ما يؤكد الطرح " أحمد رضا حوحو" الذي يقول في تحديد الفرق بين الكتاب و المسرحية: << و ربما يعسر على الإنسان العادي فهم عبارة من كتاب أو استجلاء جملة من صحيفة، و لكنه لا يصعب عليه فهم أكبر عالم إذا ما خاطبه في مسألة ما بلغته التخاطبية >>[265].

فوسيلة التفاهم بين الطبقة المثقفة و الطبقة العادية إنما هي لغة التخاطب، أو بتعبير أدق بلغة الحياة اليومية لـــضمان سلامة تحقيق وظيفة الفن عند الاشتراكيين ألا وهي خدمة الجماهير و توعيتها في قضاياها المعاشة و الاجتماعية و السياسية.

و في الحق أن مثل هذا التحليل منطقي لا غبار عليه لأنه المنطق الوحيد الذي يفهم الصلة العضوية التي ينبغـــي أن تكون بين المنتج و المتلقي، و لأنه الوسيلة الوحيدة التي تمكّن الكاتب من التجاوب الفعلي مع جماهير القراء و المتفرجين.

و لكن دراستنا للغة كتشكيل بصري في هذا النص يؤكد أن الكتابة لم تعد تتمركز حول اللغة وحـــدها أو المعـــنى المحدد مسبقا. و هذا موقف ينطوي على رؤية نقضية للغة و الثقافة الرسمية السائدة. و أن التشكيل البصري هو خطاب للعين و ليس للأذن.

و من هنا فإن التشكيل البصري يعد انتقالا من الزماني إلى المكاني، و ذلك بتحويل الصفحة إلى جزء أساسي من بنية النص من خلال تشكيل البياض و علامات الوقف.

([264]) سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط 1، 2004، ص: 6

([265]) محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي (من أوائل العشرينيات من هذا القرن إلى أوائل السبعينيات منه)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، (د ط)، 1979، ص: 202

و نود أن نشير إلى أن دراستنا للغة كتشكيل بصري مغامرة علمية بسبب ندرة الزاد النقدي في هذا الموضوع وقلة الممارسين.

و كل ذلك في شكل حواري متنوع ومتباين تنهض به الشخصيات بعضها طيب خير يحلم بالفضيلة، و بعضها خبيث شرير يشرئب إلى إفساد الكون، و طمس نور الحقيقة، غير أن استشهاد الشهداء ما كان ليعني استحالة عودتهم إلى الحياة.

1 ـ3 ـ3 ـ الشخصيات بنية عاملية (vision actantiel) :

تعتبر الشخصية في التصور النقدي الحديث << فاعلا يقوم بالفعل أو يقع عليه>>[266] و ذلك منذ أطروحات " فلاديمير بروب Vladimir Propp" * و أعمال " سوريو Souriau" و صولا إلى ممارسات " ألجيردا جوليا غريماس Algirda Julien Greimas "

و قبل عرض النص المسرحي على المنظور الغريماسي للاستفادة من الامكانات التي يتيحها النموذج و ليكشف عن ذاته، علينا التذكير بالإطار النظري و التأصيل لمفهوم العامل الذي يعتبر:

<<L'actant est une unité construite et non donnée de la grammaire narrative. Il est une entité qui porte la dynamique du texte. Les trois axes principaux de la communication, du dessin et de l'action sont représentés par les trois couples d'actants. Il ne se confond pas avec un personnage; plusieurs personnages peuvent n'être qu'un seul actant, et l'actant peut etre une entité abstraite, non anthropomorphe >> [267]

و مؤداه: العامل وحدة مبنية، و ليست معطاة في النحو السردي و هو كلية تحمل حركية دينامية النص: على محاور ثلاثة أساسية الاتصال و الرغبة و الفعل، هاته المحاور ممثلة عن طريق ثلاثة أزواج عاملية و لا يخلط هذا مع مفهوم الشخصية، حيث

([266]) محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي المنهج البنيوي – البنية – الشخصية) ، إفريقيا الشرق ،(دب) (دط) ، 1991، ص: 87

(*) لا مجال للإفاضة في عمل " فلاديمير بروب Vladimir Propp " الذي أحصى 31 وظيفة مطبقا ذلك على 100 قصة روسية و للمزيد ينظر: سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا و تطبيقا)، الدار التونسية للنشر، تونس، ط 1، (د ت)،ص: 65-66-68-67

([267]) Anne Maurel : la critique, Hachette , Paris, 1994 ,p : 81

أن شخصيات عديدة تستطيع أن تكون عاملا واحدا، و العامل يمكن أن يكون وحدة مجردة أو يبتعد عن الشكل الإنساني (non anthropomorphe)

انطلاقا من التعريف السابق للعامل يتبين أنه وحدة بنيوية تستنبط من النص السردي في أزواج عاملية – كما ستبين الخطاطة – حيث تربط بينها علاقة الفعل و الرغبة و الاتصال.

و لما كنا نشتغل على النص المسرحي، كان لزاما علينا الوقوف عند " سوريو Souriau" و التذكير بعمله بحيث تكمن فرادته في تطبيقاته على جنس المسرح، و هذا ما أكده " ألجيردا جوليا غريماس Algirda Julien Greimas " حين صرح قائلا:

<< lintéret de la pensée de Souriau consiste dans le fait d'avoir montré que l'interprétation actantielle pouvait s'appliquer à un type de récits- les œuvres théâtrales- bien différent du conte populaire et que ses résultats pouvaient être comparables aux premiers >>[268]

و هو ما يعني أن:

فائدة تفكير "سوريو Souriau" تكمن حين بيّن أن التفسير العاملي يمكن تطبيقه على أجناس سردية – الأعمال المسرحية – مختلفة عن الحكايات الشعبية، و نتائجه يمكن أن تكون مماثلة للأعمال السردية.

و قد قدم "سوريو Souriau" في نموذجه العوامل الآتية:

<< L' inventaire de Souriau se présente de la façon suivante:

- Lion …………la force thématique orientée;
- Soleil………...le représentation du bien souhaité, de la valeur orientante;
- Terre ……….l'Obtenteur virtuel de ce bien (celui pour lequel travaille le lion);
- Mars ……….l'opposant;
- Balance…….l'Arbitre, attributeur du bien;

(268) Algirdas Julien Greimas : sémantique structurale , Presses Universitaire de France, Paris , 2002 , p: 175

- L'une……….la Rescousse, redoublement d'une des forces précédentes.>>[269]

وهو ما مؤداه: أن "سوريو Souriau" قدم في نموذجه العوامل الآتية:

- الأسد : القوة الثيمية الموجهة

- الشمس : ممثل الخير المنشود للقيمة الموجهة

- الأرض : المستفيد المحتمل من هذا الخير (أي المحفل الذي يعمل الأسد لصالحه)

- المريخ : المعيق

- الميزان : الحكم، واهب الخير

- القمر: الهجوم الجديد، مضاعفة إحدى القدرات السابقة

غير أن المتأمل لعمل "سوريو Souriau" يتبيّن له أنــه أوغل في علم الفلك / النجوم و لذلك نذهب مذهب" ألجيردا جوليا غريماس Algirda Julien Greimas " لما قال:

<< Il ne faut pas se laisser décourager par le caractère, énergétique et astrologique à la fois, de la terminologie de Souriau: elle ne réussit pas à voiler une réflexion qui ne manque pas de cohérence. >>[270]

وهذا مؤداه أنه لا يجب أن ننهار أمام الخصائص الطاقوية و الفلكية لمصطلحات "سوريو Souriau" و هــي لم تــنجح في كشف التفكير، و ينقصها الانسجام.

لعل الرجوع إلى أعمال " ألجيردا جوليا غريمـــاس Algirda Julien Greimas " لاســيما الدلالــة البنيويــة (sémantique structurale) يُبيّن أن " ألجيردا جوليا غريماس Algirda Julien Greimas " قد أصلّ لمفهوم العامل من خلال كتابه(الدلالة البنيوية semantique structurale) حيث تتبع جذوره انطلاقا من المفهوم الذي تُتيحه اللّغة للعامل << فتحدث المقابلة بين (الفاعل / الموضوع) (sujet/ objet) ثمّ التسمية في الطرح اللــساني مرســل /مرســل إليــه

---

[269] Ibid, P:176
[270] Ibid, p:176

(destinateur /destinataire) ،ليصل إلى مفهوم العامل في الخرافة الشعبية الروسية (conte populaire russe) كما شرحه ف.بروب v.Propp ، مرورا بمفهوم العوامل في المسرح سيما عند سوريو E. souriau >> [271].

إذا، من كلّ هذه الأعمال تبلور مفهوم العامل عند " ألجيردا جوليا غريماس Algirda Julien Greimas " وهاهو يُصرح قائلا: << أخذنا مصطلح المضاد (opposant)من ســوريو (souriau) و فــضلنا عليــه مــصطلح المعــارض (Adjuvant) والذي أُدخل من طرف(Guy Michand) غاي ميشو >>[272]

لهذا نعتقد أن نموذج العامل الذي طرحه " ألجيردا جوليا غريماس Algirda Julien Greimas " أنضج مقترحــا يمكن أن يقارب نصنا المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ " محمد بن قطاف".

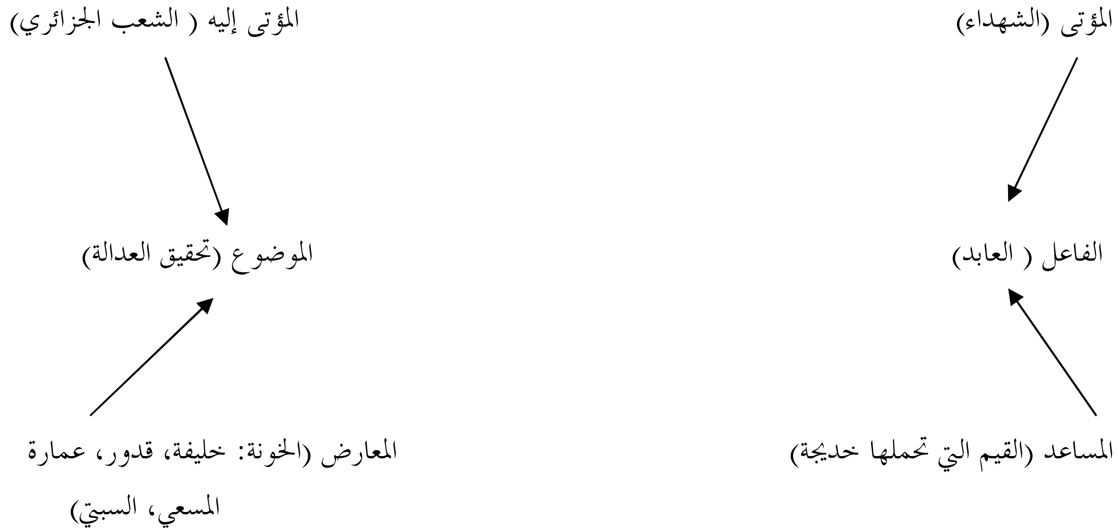
تبين الخطاطة التالية النموذج العاملي الذي أمكننا استنباطه من النص المسرحي على اعتبار أنه جنس أدبي يحتوي على الجانب السردي/ الحكائي كما سبق و أن ذكرنا في معمارية النص.

الخطــاطــــة: **[273]**

[271] Ibid, p172-173-174-175

[272] Ibid:p,179

[273] محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي نظرية Greimas ، الدار العربية للكتاب، (د ب)، (د ط)، 1993، ص: 38



قـــــراءة الخطاطـــة:

رُبَّ معترض يقول: كيف جاز لنا أن نعتبر الشهداء مؤتى، و الشعب الجزائري مؤتى إليه؟ و بأي مـــسوغ تحقـــق ذلك؟

من البديهي أن الشهداء أدوا رسالتهم النضالية (التضحية) ليعيش الشعب الجزائري في كرامة و استقرار، غـــير أن موضوع القيمة المنشود الذي قامت على أساسه التضحية أي هذا المشروع قد فشل.

فجاء الإرسال المادي (الرسالة) إلى البطل (الفاعل) لإنجاز برنامجه السردي و من أجل تحقيق الـــنقص الخلـــل – بالمفهوم البروبي (proppien) – الذي حدث أي إعادة الأمور إلى نصابها: بالوفاء للتضحيات.

غير أن " العابد" البطل يصادف في طريقه العامل المعارض و الذي مثلته فئة كبيرة من الشخصيات: (خليفة/ المانع / حسين/ عمارة /علي / قدور / المسعي/ السبتي)، و قد ضيق الخناق على الفاعل " العابد" فلم يجد مساعدين لتحقيق برنامجه السردي هذا،- إذا استثنينا " خديجة" الحاملة للقيم المثلى التي بحث عنها " العابد" - لهذا كان اختياره للموت / الانتحار على شاكلة البطل التراجيدي الكلاسيكي الذي لا يستطيع أن يقاوم القدر فيموت بطلا لأن قدره البطولة و الفناء في سبيلها.

و بهذا كان " العابد" صوت المأساة في وجهها الحاضر، بيتما كانت " خديجة " الذاكرة التاريخية، و هذا من شأنه أن يفتح لنا منفذا للتساؤل عن سرّ التاريخ المؤنث و الذاكرة اللطيفة وعن سرّ الحاضر المذكر والآن الخشن؟

1 ـ3 ـ 4 ـ الزمن من منظور سردي (le temps: perspective narrative) :

سبق و أن ناقشنا العبورية الجنسية (le transcodage générique) في **معمارية النص** (l'architexte) وطرحنا المحاذير و التحولات التي اكتنفت عمل " محمد بن قطاف" لمـّـا استعاد قراءة عمل " الطاهر وطار" أي الإعداد المسرحي عن النص القصصي.

نعود هنا لنقارب مفهوم الزمن من منظور سردي (le temps: perspective narrative) ومن ثمة يكون مسوغ التوظيف يكتسي صبغة شرعية.

و قبل الاشتغال على النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، علينا وضع علامات تمهيدية علـــى طريـــق المبحث، لنسترشد بها في العمل النصي.

إن الزمن(le temps) من الإشكاليات التي شغلت فكر الإنسان القديم و المعا صر، ولا أدل على زعمنا من ملحمة جلجامش[*] الباحث عن الخلود، المتحدي لمصير الإنساني الفاني.

غير أننا هنا لا نتكلم عن الزمن كإشكالية فلسفية أو بالمعنى الفيزيائي، لكن نبحث عن الطرح الفـــني في المجـــال النقدي. وهنا يميز الدارسون في السرديات (narratologie)[**] نظامين من الزمن:

زمن السرد

زمن القصة

(*) جلجامش: قصة أسطورية بابلية الأصل ترجمها الإنجليزي" جورج سميث" عام 1872، تصور ملكا غريرا غير عابئ باللحظة المواتية، راضيا بما يصيبه. و لكن عندما يلقى صديقه " أنكيدو" حتفه يبدأ القسم الثاني من حياة جلجامش، و هو اليقظة من الفاجعة. فراح يفكر في مأساة الوجود.و يتساءل: لماذا الموت ؟ و لماذا تخلد الآلهة؟ و ثمة إنسان قديم، هو جدّه صادق الآلهة و حصل منها على الحياة الأبدية. فقرر الرحيل و عزم على تخطي المخاطر للوصول إلى جدِّه " أوتنا بشتيم" و هو صورة بابلية لنوح، فيخبره أن الخلود كان مكافأة الآلهة لإنقاذ البشرية بفلكه الذي صنعه. و دلّه " أوتنا بشتيم" على نبتة الخلود، فرحل يبحث عنها حتى وجدها بعد مخاطرات عدة، و لكن النبتة – ككل أمل إنساني كبير- فقدت منه إلى الأبـــد، لآنه بينما كان يستحم في بحيرة تسللت حية إلى الشاطئ، و ابتلعت نبتة الخلود. و هكذا ضاع أمله إلى الأبـــد . و هكذا انتهت الملحمة بفاجعة. ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، الجزء 1، ص: 317-318

(**) السرديات(narratologie): فرع من فروع علم النص(textologie) تحاول ضبط مناهجها، و علمنة الظاهرة الأدبية، و ذلك بالابتعاد بها عن التعليل غير المبرر (...) و هي الطريقة التي بها يبيح النص فك رموزه بعدّه سرديا، و ينتهي إلى أن السردية محددة بالعلاقات الرابطة بين النص السردي، و القصة و الحكاية >> ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبية و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،(د ط) (د ت)، ص: 115-116

فـــ<< زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي>>[274] و بابتعاد الزمن عن هذا التسلسل المنطقي يحدث ما يعرف **بالمفارقة السردية** (Anachronie narrative) [*]

و من ثمة فإن النص السردي ككل نص آخر ليست له زمنية أخرى غير تلك التي تستعيرها مجازيا من قراءته الخاصة. لذلك يمكننا اعتبار الزمن المجازي زمنا زائفا بأحد المعاني(pseudo-temps) .

ودراسة نوعية العلاقة بين زمن القصة و الزمن الزائف / زمن حكاية، و ذلك حسب المحددات الثلاثة التي طرحها "جيرار جنيت Gérard Genette" :

<< 1 ـــ الصلات بين ترتيب الزمن لتتابع الأحداث وهو ما يخلق لنا ما اصطلح عليه بالسوابق و اللواحق.

2 ـــ الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث

3 ـــ صلات التواتر أي العلاقة بين تكرار القصة و قدرات تكرار الحكاية>>[275]

أ) ـــ النظـــــام الزمني أو الترتيب الزمني: (ordre temporel)

وينطلق "جيرار جنيت Gérard Genette" في هذا المستوى من خلال القول بأن الحكاية هي نظام زمني مزدوج، حيث<< زمن الحكاية: الزمن الأحداث كما وقعت بالفعل (زمن الحكاية). و الزمن الثاني هو زمن يخـــضع لانتظامـــات (الخطاب) أو القصة >>[276]

ولّما كان لا بد للكاتب من نقطة انطلاق يبدأ منها، فإن الكاتب اختار البداية أن تنطلق في أحد أيام الاســـتقلال، و بعدها يستطرد في اتجاه الماضي، فيظهر التذبذب و التأرجح في الزمن بين الحاضر و الماضي.

يعرض الجدول التالي القصة كما يفترض أنها وقعت بمؤشراتها الزمنية البارزة:

---

(274) حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط 3، 2000، ص:73

(*) لمفارقة السردية (Anachronie narrative) : تميز نوعين:السوابق / الاستباق (prolepses) وتعني حكي شـــيء قبـــل وقوعـــه واللواحق / الإرجاع (analepses) و تعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى. ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطـــاب الروائـــي (الزمن– السرد– التبئير، ص:77

(275) ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير) ، ص:76

(276) ينظر: عمر عيلان: مستويات السرد عند جيرار جنيت، مقال على الرابط التالي:

www.awu-dam.org/mokfadaby/427/mokf427-006.htm

زمن الحكاية	زمن القصة (الخطاب)
بعد الاستقلال:	
(فترة تطبيق الاشتراكية في الجزائر)	
في الصباح:	زمن الصباح: (وصول البرية) بدأت مع صباح، (واحد الصباح)
<<واش قال الحاكي بعد وصول البرية >>	<< صباح الخير يا المسعي >> (فترة الحديث مع المسعي)
<< ناس مدت وراحت	زمن الصباح: القرينة النصية<< طلع القضيان للـــدار وادي الـــذراري
ناس ماتت و حيات>>	للمدرسة>> (فترة الحديث مع عمارة)
	زمن الصباح: القرينة النصية<< صباح ربي شكون قالك >> (فتـــرة الحديث مع خليفة)
بعد الاستقلال:	ثورة نوفمبر 1954

الاستـــرجـــــاع

كيفية استشهاد مصطفى بن العابد

خديـــجة:

<< قعد العسكر في دارك شهر>>

بعد الاستقلال	منتصف النهار:

<< السبتي: يا المانع ربي يهديك يلزم نوجدو الغـــداء وهمـــا يوصـــلو معاه>>

<< السبتي: صباح الخير يا عمي العابد>> (حديث العابد مع السبتي في الصباح). " الوقت يجري"

الـــزوال:

<< السلام عليكم>> (حديث علي مع العابد)

بعد الاستقلال استـــرجـــــاع مـــزدوج ثـــورة نوفمبر 1954

خديجة مع علـــيّ

عليّ << القمر ليلت ....>>

المساء:

وفاة عمي العابد في المساء (الوليد غدوة).

قـــراءة الجدول:

و قبل ذلك، تجدر الإشارة، إلى أننا لا نستطيع تحديد زمن القصة بدقة، لأن الحدث الأول في مـــسرحيتنا تتكفـــل بإنجازه المجموعة وفي حكايتها الثانية التي تنقلها عن الحاكي الأول هو: القوال / الحاكي، كما سبق أن شرحنا وهذا ما يخلـــق الضبابية و التعتيم.

ذلك أننا نفترض أن الحاكي / القوال يحكي في النهار و هو زمن قضاء الناس لحوائجهم من السوق. وهذا التأطير غير دقيق من جهة، ومن جهة أخرى يضاف لـــه الزمن الذي سيحكي عنه هو زمن غـــابر و سحيق يعود إلى زمن "علـــّي – رضي الله عنه–" و زمن " لونجة و لغول" ثم زمن يوسف – عليه السلام– من خلال قوله:

<< ا لمجموعة: **سيدنا عليّ و سيفه مع الكفار**

و الزينة لونجة التي خطفها الغول

و توللي ليوسف عليه السلام >>[277]

أظهر النص المسرحي لعبـــا زمنيا يمكن أن نعيد ترتيبه كما يلي:

زمن " لونجة و لغول" ثم زمن "يوسف –عليه السلام– " و يليه زمن "علي –رضي الله عنه–" ونحن إذ نفعل ذلـــك نخالف المعطى النصي بالقرينة الدالة على ذلك (و توللي)

(277) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 1

كما أن هذه الأزمان تتداخل وتختلط في الموروث الشعبي<< لأن هناك من اعتبر مثلا "عنترة بن شداد" أنه إسلامي رغم أنه تاريخيا يأتي في زمن سابق على الإسلام >> [278]

ويزداد الأمر صعوبة و تعقيدا حتى تتداخل تلك الأزمنة و الفضاءات بحمولتها و تشكل هيولة تعسر على الانضباط كما في قوله:

<< **المجموعة: إيه وبعد الشمس واش زاد قال الحاكي في شاو كلامه ...** >> [279]

لتستمر المجموعة في لعبة الزمن في:

<< **المجموعة: إيه وبعد الخريف واش زاد قال الحاكي في شاوكلامه ....** >>[280]

ووفق هذه المعطيات النصية لا نستطيع أن نبني زمن الحكاية إذا قارناه بزمن القصة الذي يخيم عليه ما نصطلح عليه بالزمن العجائبي.

و لقد أظهر الجدول مفارقة الاسترجاع/ الاستذكار[*]الذي له طابعه الخاص في المسرح بحيث يعود إلى طريقة بنـــاء المشهد إذ يكاد يكون متداخلا ومنفصلا في الآن ذاته مع المسرحية.

فالنقطة التي وصلتها المسرحية بشخصيتها التي تجسد الحاضر، " العابد، المسعي، المانع، عليّ، خليفة، عمارة، السبتي، الحسين، قدور " ثم من جانب آخر المسرحية في شقها الماضي التاريخي على لسان "خديجة، مصطفى، الطاهر، البشير، العياشي" وعلى مدى صفحة ونصف يحدث هذا الانقطاع على الأقل هو انقطاع زماني لا مكاني.

و يمكن أن نحدد الزمن المرجعي في الحكاية بالثورة و الاستقلال وفي القصة بصباح يوم من أيام الاستقلال وتـــدوم الأحداث يوما واحدا، من الصباح إلى المساء دون تحديدات واضحة لكن السياق اللغوي و الثقافي يملأ الفراغات المـــسكوت عنها ويمكن أن نوضح ذلك بهذه الترسيمة:

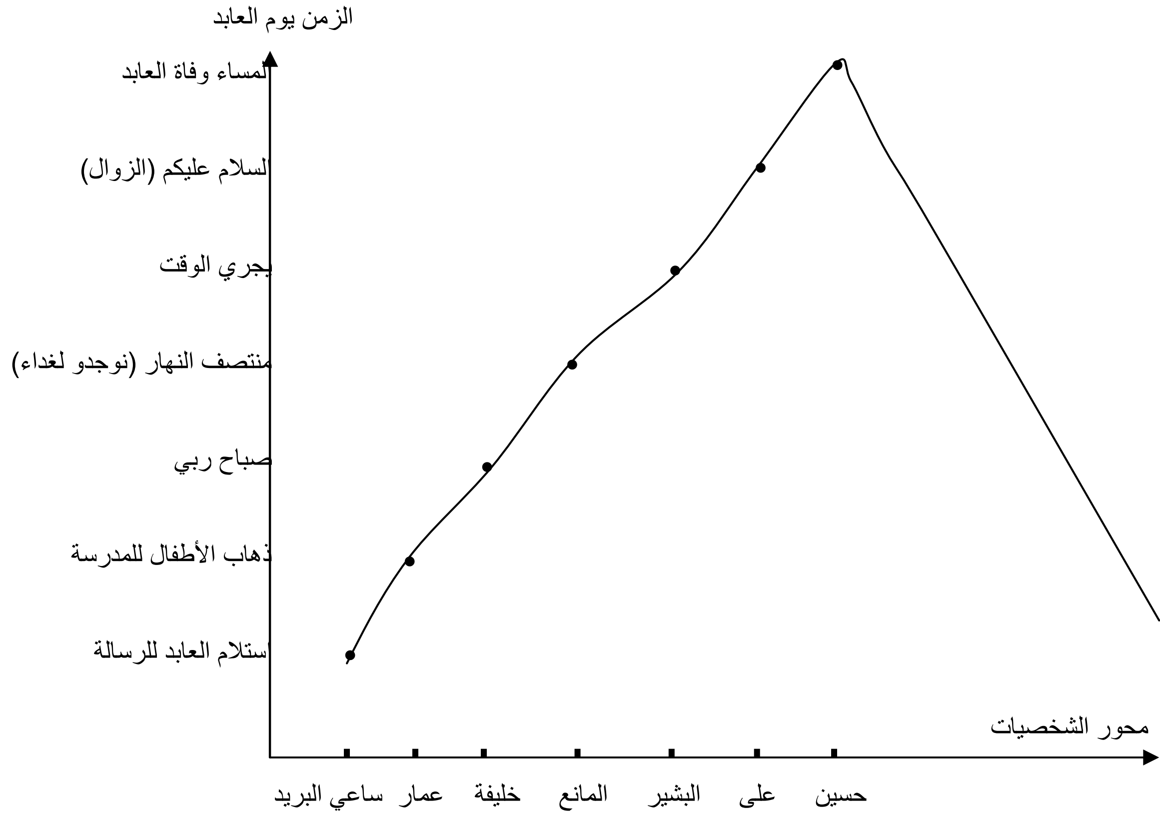
---

(278) ينظر عبدالله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص: 65

(279) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:1

(280)المصدر نفسه، ، ص:1

(*) الاسترجاع (analepses) عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى هذه العملية كذلك الاستذكار، حيث يترك الراوي مستوي القص الأول ويعود إلى أحداث ماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها . ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير) ، ص:76



فمن خلال الإحداثية التي تجمع بين "العابد" و الشخصيات التي التقى بها في طريقه خلال يوم واحد، أمكننا من رسم المنحنى الذي انطلق منه " العابد" من مكتب البريد إلى محطة القطار أين لقي حتفه.

ب) ـــ المـــــدة أو ديمومة الحدث: (durée) :

أما القضية التي يمكن النظر إليها في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب هي المـــدة أو ديمومة الحدث (durée) << وقد ترجمها فريد أنطونيوس بالمدى، و حميد لحميداني بالاستغراق الزمني، و صاحبي كتاب (مـــدخل إلى نظريـــة القـــصة) بالديمومة، والسيد إبراهيم بالمدة >>[281]

وبـــاستحضار التـــصور النظري لمفهوم المـــدة (durée) كما طرحه "جيرار جنيت Gérard Genette " << ولـــئن كانت المدة هي الحدث و علاقته بما يسمى سرعة النص أو" vitèsse du récit" : أي العلاقة بين الزمن الروائـــي و

[281] نعيمة فرطاس: نظام الزمن السردي في رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)- للطاهر وطار- (تطبيق مفاهيم جيرار جنيت)، مقال على الرابط التالي : www.difaf.net/modules.php?name=News&file=article&sid=603

طول النص القصصي >>[282]، و بعبارة أخرى العلاقة التي تربط بين ديمومة الحدث الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات و الأيام و الشهور و السنوات، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر و الجمل و الفقرات والصفحات.

و إذا عدنا إلى النص، فإننا نقول بأن الفترة التي أحياها الكاتب، هي فترة قصيرة؛ لأن الأحداث التي جرت في يوم واحد كتبت في ثلاث و عشرين صفحة.

فلو أخذنا هذين المقطعين على سبيل التمثيل:

المقطع الأول:

<< **العابد: آه هذا انت الربعي؟ صباح الخير!**

ساعي البريد: برية...جاتك البارح، و كيف ما لقيتكش قلت نمدها لك في الجامع هذا الصباح ....>>[283]

المقطع الثاني:

<< **حسين**: (**غير مصدق) عمي العابد مات!**...(**للجماعة) روحو ارفدو الزرابة و خبو العلامات... خبو الأمواس و خلو النعجة تولد ... خلو ضرعها مليان حليب .... خللو صوفها لوليد غدوة!**.....(**يخرج**) >>[284]

نجد في المقطع الأول ورود عبارتين صريحتين (صباح الخير و هذا الصباح) تشيران إلى فترة انطلاق "الشيخ العابد" من مكتب البريد، أما في المقطع الثاني؛ فعبارة (خللو صوفها لوليد غدوة..... (يخرج)) تضع نهاية للأحداث بوفاة"الشيخ العابد" مساء.

فعلى الرغم من قصر المدة الزمنية – بناء على تتبع حركة انطلاق " الشيخ العابد" من مكتب البريد إلى وفاته في المساء- ، إلا أنها غنية جدا.

و في هذا المجال نستطيع أن نلاحظ أن البنية الزمنية الداخلية للنص المسرحي تتداخل مع البنية الزمنية الخارجية. مثل علاقة النص بالتاريخ، أي بالزمن الحقيقي الذي يفترض أن أحداثه وقعت، فالمسرحية إن لم تكن تاريخية فهي ليست كونا

([282]) ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير) ،ص:76

([283]) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:2

([284]) المصدر نفسه ، ص:22

مغلقا لا علاقة له بظاهرة الكون التاريخي، فقد وردت فيها أحداث و أمثلة كافية لبيان هذه العلاقة بالكون التاريخي. مثل ذكر أسماء لشخصيات تاريخية في قوله:

<< **مصطفى: و عميروش و الحواس و بن بولعيد و العربي، كيفاش راه الجبل بعدهم؟ كيفاش راهي الثورة بعدهم؟ علاش هما ما خموش؟ علاش هما مدوا و راحوا ... علاش احنانحبوا نجيو و ناخذوا؟** >>[285]

و كان لاستعمال الزمن الماضي و التركيز عليه دورا هاما في إضفاء القداسة و العمق على أحداث المسرحية، إذ أن الإنسان يميل دائما إلى تقديس تاريخه و أحاسيسه الماضية، بفطرته و غريزته في حب البقاء ومقاومة الموت.

ومهما حاول الأدباء محاكاة زمن الحكاية لا يستطيعون ذلك على الأقل – منطقيا- ، وهذا ما يؤدي بهم إلى استخدام تقنيات التكثيف لأحداث كثيرة و التي تدوم سنوات و أشهر في سطور وهو ما اصطلح عليه بـ**الحذف** (l'ellipse) و **التلخيص** (sommaire)

ومن أمثلة ذلك في نصنا المسرحي:

<< **عمي العابد شيخ كبير في قرية.... قرية في جبال الهيه......**

شاف اللي انزاد فيها واللي عليها مات

(...)

عمي العابد سكت سبعين سنة ...

و بقى في مسافة طريق يقول قيس سبعين سنة >> [286]

و لما كان الحذف / القطع (l'ellipse) هو << تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها>>[287] فهو يسهل تخطي فترة زمنية طويلة ليست في حاجة إلى تركيز أو تفصيل. و هو ما نلاحظه في هذا المقتطف من حذف لمراحل من حياة "الشيخ العابد " – الطفولة، الشباب، أوضاع أسرته، الوظيفة- تتداركه الإشارة الدالة عليه (كبير، سبعين سنة).

---

[285] المصدر السابق، ص:12

[286] المصدر نفسه ، ص: 2

[287] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:77

ويمكن أن نمثل بنموذج آخر في قوله:

<< خديجة: وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل .... خمسطاش يوم مشية ..... ريحنـــا ليلـــتين و جينـــا مولين...خرجنا مع المغرب في شهر شتاء.... في ليلة ظلمتها زيت...(...) في اليوم السابع، طحنا في العسكر ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين في الواد.... >>[288]

وهنا نلاحظ كيف أن حذف لأيام لم تذكرها "خديجة" إلى أن تصل و (في اليوم السابع) وهنا يـــدرك القـــارئ خصوصية هذا اليوم مقارنة بالأيام الأخرى والتي تجاوزها زمن القصة و التي هي من المفروض موجـــودة في زمـــن الحكـــي/ الخطاب.

أما عن التلخيص (sommaire) فيفترض << أن الأحداث جرت في سنوات أو أشهر أو ســـاعات،واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل>>[289] من مثل قوله:

<< مصطفى: و عميروش و الحواس و بن بولعيد و العربي، كيفاش راه الجبل بعدهم؟ كيفاش راهي الثـــورة بعدهم؟ علاش هما ما خمموش؟ علاش هما مدوا و راحوا ... علاش احنان حبوا نجيو و ناخذوا؟ >>[290]

كما نجد أيضا في هذا السياق:

<< عليّ: يا عمي العابد ...شوف الأمير عبد القادر... قعد شهيد سبعطاش سنة ...و من بـــعد بقى حـــــيّ قرن ونصف ... ما يؤثر في مصير الأجيال غير واش تخدمه بنفسها يا عمي العابد ... هاني قدامك، ما نيـــــش شـــهيد حـــيّ؟ >>[291]

و من خلال هذين النموذجين ندرك أن أحداث قصصهم التاريخية وسيرتهم قد وردت دون تفصيل، و ذلك في بضعة أسطر، على الرغم من أن الأحداث قد وقعت في عدة سنوات فالتلخيص يتميز-إذا- بحساب النص بقصر كمـــي، و تكون معادلة التلخيص النظرية كالتالي: زمن النص أصغر من زمن الحكاية.

([288]) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:20

([289])حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:76

([290]) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:12

([291]) المصدر نفسه ، ص:16

إذا هذا النسق عبارة عن تقلص للحكاية على مستوى النص، وهو عنصر يمكّن من التخلص من مشهد إلى المشهد الموالي. و عادة ما يستخدم الإيجاز لعرض فترات زمنية طويلة لا تحدث فيها أحداث بارزة (مثل السنوات سبعطاش سنة من جهاد الأمير عبد القادر).

ج) ــ التواتــر: (fréquence) :

و يعني << علاقة التكرار بين القصة و الحكاية>>[292] و خير ما نستشهد به في نصنا حادثة استشهاد " مصطفى" التي سبق و أن في ظاهرة الاسترجاع؛ حيث أن هذا المشهد — استشهاد مصطفى- حدث مرة واحدة في زمن الخطاب / الحكاية لكن في زمن القصة حُكِي عدة مرات، فمرة على لسان " خديجة" و أخرى على لسان " قدور" في قولهما:

<< **العابد: نستنى في ال.... يا قدور يا وليدي ماذبي تعاود تحكيلي قصة وليدي كما وقعت و كيفاه استشهد...**

قدور: واش نقولك يا عمي العابد .... راني حكيتها لك اشحال من مرة ...

العابد: هذي و خلاص !

قدور: كما قلت لك و قلت للاخرين. كنا جايين من الاوراس، في طريقنا للحدود و معانا برية الولاية .. كنا ماشيين حذا بعضانا ما نيش عارف كيفاه حتى سبقني .. كان باقيلنا يجي مشية ساعة و نصف و نلحقو للسيلان ... ساعة و نصف يا عمي العابد ! نقطعو السلك و نخرجو للامان .. كانت ليلة قمرها ضاوي، تقول نهار، كان ضاوي البرنوس على اكتافه ....متقدم كالسبع الله يبارك ...

خديجة: وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل ......خمسطاش يوم مشية .... ريحنا ليلتين و جينا موليين... خرجنا مع المغرب في شهر شتاء .... في ليلة ظلمتها زيت ... على خطوتين ما يبانلك والو .... كنا ربعة ....

قدور: انا كنت وراه .... وحدنا في زوج ...

خديجة: هو و الطاهر و أنا و البشير .... مشينا خمس ليالي في البرد و الشتاء ...>>[293]

---

(292) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، ص:78

(293) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 19- 20

و المتأمل في هذا المقطع يستنتج أن التواتر/ التكرار لم يرد اعتباطا بل أدّى وظيفة تأويلية تكمن في الدعوة إلى قراءة و تمحيص الحقائق التاريخية، بالإضافة إلى استفزاز المتلقي و تحريضه على أن يكون فاعلا.

و تجدر الإشارة إلى أن إمكانية تطبيق مفاهيم "جيرار جنيت Gérard Genette" السردية سيما ما تعلق بالزمن على الجنس المسرحي تولد من كون خلفيته القصصية. و ذلك تفاديا للوقوع في المأخذ الذي عابـــه "محمد ولد بوعليبة" في كتابه (النقد الغربي و النقد العربي) على" يمنى العيــد " في تحليلها لمسرحية (سوفكل sophocle) فصرّح قائلا: << إنّ أول انتقاد يمكن توجيهه ليمنى العيد هو أنها تجعل من النص المسرحي نصا سرديّا >>[294]

و لئن استفدنا من تنظيرات "جيرار جنيت Gérard Genette" السردية فلا يمنع هذا من مراجعة عمل "محبك أحمد زياد" حين اشتغل على المسرحية التاريخية فميز بين شكلين من الأبنية الزمنية و هي:

1) **البناء السردي البسيط**: وهو << البناء الذي تركب فيه الحوادث وفق تتابعها الزمني، في تسلسل مطرد، يتفق وجري الزمن>> [295] و ذلك ما يظهر في لقاء " العابد " بجملة من الشخصيات في يوم واحد.

2) **البناء التراجعي**: وهو الذي يبدأ من أية نقطة، عدا نقطة البداية << قد تكون الوسطى، بالنسبة إلى الحـــدث الرئيسي، وقد تعقدت عندها الأمور، ثم يرجع إلى ما قبلها، ليكشفه ويضيئه ثم يتابع السير فيما بعدها، سيراً سردياً>>[296] و يتجلى هذا البناء في عودة ذكرى استشهاد ابنه " مصطفى"

وجملة القول أن مسرحية (الشهداء يعدون هذا الأسبوع) لــ " محمد بن قطاف" نص الزمن بامتياز لا لأنها تعـــالج احتمالية زمن العودة من الناحية **الموضوعاتية** (thématique) ولكن لتوظيفها مفهوم اللعب على الزمن و تمديده من يـــوم واحد إلى أزمان متداخلة.

1 ــ3 ــ 5 ــ الرهـــــان: (l'enjeu) :

تتحدد الطريقة التي تنتظم بها الأحداث في أيّ نصّ سرديّ عن طريق رهاناته، فهذه الأخيرة هي التي توجه أحداث النص لكونها تبحث دائما عن أثر تخلفـــه لـــدى المتلقـــي. فمـــا رهانـــات (الـــشهداء يعـــودون هـــذا الأســـبوع) ؟

---

[294] محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي و النقد العربي (نصوص متقاطعة دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد و يمنى العيد)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2002، ص: 166

[295] محبك أحمد زياد: المسرحية التاريخية، دار طلاس، دمشق، سوريا، (د ط)، 1989، ص:251

[296] المرجع نفسه ، ص:276

تتعدد الرهانات في(الشهداء يعودون هذا الأسبوع) من رهان البطل " عمي العابد" إلى رهان الكاتب " محمد بن قطاف" و ما حاول تبليغه و أخيرا رهان الكتابة و أنماطها.

أ) ـــ رهان البطل "عمي العابد":

يؤكد "عمي العابد" على المستوى الظاهري رهانا واضحا تجلى في العمل على كشف حقائق بعض الأمور بـــربط الحاضر بالماضي. ماضي الثورة و حاضر الاستقلال. لذلك أراد التعاون مع شخصية " خديجة" لتحقيق رهان توضيح ما غمض في حادثة استشهاد " مصطفى" ليعطي – مـــن خـــلال حوارهما- معنى لحياته و إخـــفاقـــاته و مـــوته.

من هنا يحس" عمي العابد" بالانفصال عن ذاته، فيسأل كل من صادفه في طريقه عن موقفه من مسألة عودة الشهداء ليخفف عن نفسه معاناتها و أثقالها، فهل حقق" عمي العابد" رهانه عن طريق ذلك ؟

ألم تكن الحقيقة التي اكتشفها من أن المجتمع كله لا يرغب في عودة الشهداء و في مقدمته ذووهم – باعتبار الشهيد في الوقت الحاضر جواز مرور لكسب المصالح، بعد أن أفرغ من محتواه النضالي- ضربة قاضية لم يستطع تحملـــها، فـــذهب ضحيتها، متجرعا مرارته و حسرته، و بذلك لم يكن في مستوى طموحه، كما لم يكن مجتمعه في مستوى آماله.

لكن، ألا يمكن اعتبار إخفاقه و موته شهادة انتصار، لأنه كان ضحية مبادئه، و إيمانه بقيمه فـــرفـــض أن ينغمس في الفساد، فانساق وراء وعيه بالأشياء و خلفياتها.

ألا يكون" عمي العابد" رمزا للمجاهد المحبط – و هذا رهان آخر – يعكس بحضوره صورة البطل المأساوي انفصل عن طموحاته، فداسه القهر بعجلات قطار بمحرك عالي التقنية من صنع فرنسي. و قبل أن يرتد الطرف كان قد نقل من عالم الشهادة إلى عالم الغيب. فكان موته رمزا لموت تاريخي، بل موت مجتمع بأكمله.

ب) ـــ رهان النص:

وهو ما حاول الكاتب تبليغه من خلاله، حين أكد " محمد بن قطاف" أن (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) نـــص متفجر من الداخل، يعكس كثيرا من ذاته، فالكاتب بل كل جيل مرحلة ما قبل الاستقلال و ما بعده يلتقي مع " عمي العابد" في الشعور بالهوة السحيقة بين الواقع و الأماني المتمثلة في حلم بجزائر مستقلة و عصرية، فإذا اللثام يكشف عن جزائر ما تزال تـــــرزح تحـــــت أثقـــــال الرواســـــب المانعـــــة مـــــن مـــــسايرة برنـــــامج فعـــــال و منـــــتج .

ألا يمكن أن نقول تبعا لذلك أن " محمد بن قطاف" يعود من خلال (الشهداء يعودون هـــذا الأســـبوع) إلى مرحلـــة

الاستعمار، لينبش في تاريخ هذه المرحلة، ليكشف عن أسباب التصدع، و جذور الداء لتحليلها و قطعها و الاعتبار بها، لقد حملت (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) إشارات كثيرة و واضحة عن ذلك، هي ربما محاولة يائسة في نظر "محمد بن قطاف" الذي أيقن أن المشرفين على إدارة البلاد هم الانتهازيون / الفوضويون الذين كانوا أيام الثورة من الخونة، و بعد الاستقلال تكالبوا على المناصب. لكن هذا لا يمنع من البحث عن بداية جديدة، و الانتهاء من مرحلة قديمة، تتيح المجال لرؤيا معاصرة تنبثق من تجربة / نص مسرحي يكشف عن إيديولوجية جزائرية معاصرة.

كما يؤكد " محمد بن قطاف" نفسه عندما يتحدث عن العودة، فيوضح أن العودة ليست بالمعنى الحقيقي، بل هي عودة برؤية أكثر عمقا و أشد توغلا في التاريخ، هي عودة إلى الأصل، أو إلى المنطلق الأول، أي المبادئ و القيم التي قامت عليها ثورة نوفمبر التحريرية، أو العودة إلى القيم الروحية الصافية للإسلام في عهده الأول بالنسبة للحركة الإسلامية في الجزائر التي برزت كقوة سياسية مهيمنة لا سيما في سنة 1988 و هو تاريخ العرض الأول للنص المسرحي للموسم 1987 / 1988.

و من المؤكد أن نصنا (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) يعج بمضامين ذات صبغة إنسانية، ذلك أن الموضوعات التي تشغل فكر " محمد بن قطاف" هي المشاكل المصيرية المتصلة بحياة الإنسان اليومية. و الحقيقة التي لا يختلف فيها اثنان هي أنه أشعرنا بعمق هذه القضايا منها: المحسوبية، البيروقراطية، الانتهازية، الديموقراطية، الفهم العقيم للاشتراكية، و هذا ما دفع بـ " محمد بن قطاف" أن يعيش مع بطل مسرحيته " عمي العابد"حلم عودة المبادئ النوفمبرية من خلال سؤاله عن العودة، بل نجد أن أغلب الجزائريين يجسدون هذا الحلم بنوع من التفاوت ، ولكننا جميعا نعيش المفارقة الإشكالية ذات الطابع الدونكيشوتي بين أحلامنا والواقع المرّ. لذا، فاغتيال الحلم الجزائري في صورته المصغرة ها هنا هو اغتيال لجيل بكامله.

و هكذا، ننتهي إلى أن معاناة الإنسان الجزائري هي دائما مجال انشغال " محمد بن قطاف"، لذلك يهتم اهتماما كليا بمشكلة الإنسان المعاصر، والضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملقاة عليه، ويحاول أن يقتحم هذه العوالم في داخل الإنسان.

ج) ــ رهان الكتابة و أنماطها:

إن محاولة التخلص من أنماط التعبير – ربما ناجحة – معناها محاولة إحداث انفصال مع موروث لم يعد قادرا على مسايرة واقع معاين، و لعل هذا يحيلنا على رهان على مستوى عميق، يحاول الكاتب النهوض بـــه، إنه رهان الكتابة الملائمة، القادرة على التبليغ.

أ فلا يحق لنا أن نتساءل عن نمط و جنس الكتابة في (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)؟ و هو النص الذي يثير نقاشا حول امتزاج الأجناس الفنية –كما أشرنا– (مسرحية، قصة، شعر) .!

إنه نقاش يعطي مشروعية اعتبار الكتابة الفنية عند " محمد بن قطاف" بحثا عن هيكل يقع خارج دائرة التقليد، و يبتعد عن استعادة الأنماط الجاهزة و الاشتغال من داخلها.

في هذا السياق، يكشف الرهان في (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) عن حرص" محمد بن قطاف" على تحقيق حلمه في تقديم فرجته الدرامية وفق أبعاد هي:

1 ــ البعد الملحمي: نادرة هي المسرحيات العربية الحديثة –عامة– التي نقف عندها دون أن نصادف فيها المرجعية البريختية، حيث يتوسل مؤلفها بتقنيات جمالية عقلية، نحو تغريب الحدث.

ولما كان التغريب أكثر الجماليات البريختية انتشارا، فإننا نجد في مسرحيتنا هذه حضورا مكثفا لتقنيـــة **التغريب** (Distanciation) التي تعد تجربة جديدة وقفت على الند من المسرح الإيهامي الذي كـــان ســـائداً آنذاك،<< إن الشكل المسرحي الدرامي التقليدي عاجز عن توصيل أية رسالة بشكل يتضمن استفزاز المتفرج وتحريضه على أن يكون فاعلاً في العمل من أجل تغيير الواقع الاجتماعي، لذلك توجه إلى الجمهـــور مباشـــرة وحطم الإيهام المسرحي الذي كان سائداً، هذا المسرح الذي جاء به يسمى المسرح الملحمي>>[297]

فأراد " بريخت برتولت Brecht Bertolt " من المسرح أن يتحول إلى منبر للحوار وليس منصة للأوهام. و وضع مفهوماً جديداً للإبداع المسرحي عرف **بالتغريب** (Distanciation) أو **المسرح الملحمي**)

(297) نصيف جميل: نظرية المسرح الملحمي، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، (د ط)، 1973، ص:271

(Théâtre épique، الذي يهدف إلى حث دائرة النقد في ذهن المتفرج. و من ثمة دمج وظيفتين للمسرح؛ أي وظيفة التوجيه والمتعة أو التسلية.

وعلى هذه الطريقة البريختية بمعتقداته الفلسفية الماركسية، عمد " محمد بن قطاف" في مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) إلى إضفاء طابع الغرابة على أحداث تمتّ بصلة قوية إلى الواقع، من ذلك ما جاء في ما حدث لـــ"عمي العابد" إذ بمجرد أن حاول التعبير عن حلمه في عودة الشهداء حتى جرد من حرية التعبير، و لحقته لعنة المسؤولين الرافضين للعودة، يعقبها مسّ من الجنون و انهيار عصبي خسفا بكل مقومات إنسانيته فكانت نهايته.

و لعل أي قارئ يفطن إلى أن ما جاء في هذا النص تغـــريب في تغريب لأنه متى بلغنا أن الشهداء عادوا ؟ ! إنه التغريب بعينه ! كيف نكون قد حققنا في الاستقلال كل تلك الانجازات و واقعنا يشهد على هزائمنا المتوالية الملاحقة لنا كالعار ؟ !

يكفي أننا ما تكاد تذكر الفترة المباشرة للاستقلال حتى تطأطأ رؤوس الانتهازيين، وتشحب وجوههم من جراء النهب و السلب للممتلكات.

إنه حوار يلامس الواقع من عدة زوايا ، غطاه " محمد" بثوب من الغرابة، وهو يضع البطل موضع البؤس والضعف، في حين يمجد الانتهازية، ويرفع دعاتها إلى مصاف التسلط والتحكم في مصير الأبطال الحقيقيين. و هكذا، بتغريبه لحواراته، يكثف دلالات التغريب الملحمية.

2 ــ البعد الاحتفالي:منذ الأزل والاحتفال يسعى إلى تكريس المناسبات، سواء منها الدينية أم الاجتماعية أم السياسية أم الوطنية أم الرياضية. وهو بكل أنواعه يستدعي المشاركة، وبالتالي الاجتماع بالآخرين.

جدير بالذكر أن هذا الاحتفال لطالما اعتبر التظاهرة الإنسانية الأزلية التي تعكس حقيقة الثقافة والفكر، لأن في الاحتفال يتحرر الفكر من القيود الاجتماعية.

من هذا المنطلق نجد أن مبدعينا المسرحيين العرب رسخو ا في مسرحياتهم هذا البعد، و عملوا على إثرائه، وهكذا، وجدنا "محمد بن قطاف" في مسرحيته يخصص حيزا لحدث الاحتفال الذي ستقيمه القرية بمناسبة زيارة المسؤولين، ومن مظاهر هذا الاحتفال حضور شخصيات من فئات اجتماعية مختلفة (عمارة رئيس القباضة و المانع وخليفة و المسعي)، إعداد مأدبة غداء، زرع أكاليل الزهور في كل مكان، تعليق المصابيح، التلويح بالأعلام، بسط الزرابي).

3 ـــ البعد التراثي: عندما تختزن الذاكرة ما تختزن، وينطلق الأفراد والجماعات في ربط ما يحدث بما حدث وبما يودون أن يحدث، يولد التمثيل ويتصل الحاضر بالتراث ، هكذا كان حال المسرح الجزائري منذ نشأته. وقد ظل "محمد بن قطاف" مخلصا للتراث، لا يتوانى عن استثمار مخزونه. ومن هنا نجده في مسرحيته هذه – التي جعلناها البؤرة المركزية لبحثنا هذا- يثبت هذا الوفاء، وهو يمتح من التراث والتاريخ ولا يقطع صلته مع الذاكرة الإسلامية. و ذلك ما يتجلى في استحضاره للشخصيات الإسلامية في مقدمتها (يوسف – عليه السلام- و علي- رضي الله عنه-) و من التاريخ الجزائري هؤلاء الأبطال: الأمير عبد القادر و عميروش ومصطفى بن بولعيد و العربي بن مهيدي)، أما من التراث استخدام الحاكي أو ما يعرف في الجزائر بالقوال و شكل الحلقة.

وأخيرا لا ننفي تقديرنا للجرأة التي طرح بها الكاتب الموضوع، أو ليس هو القائل: << إن الجزائر هو البلد العربي الوحيد الذي لم تصادر فيه أي مسرحية منذ الاستقلال إلى يومنا هذا (...) حتى و إن كان خطاب المسرحية يملـــك انتقـــادا مباشرا للسلطة بكل أنواعها: الدينية و الاجتماعية و السياسية (...) و بالتالي فالمسرح الجزائري هو الذي يصنع لنفسه فضاء للحرية و بدعم من الدولة>>[298].

و هكذا فـــ " محمد بن قطاف" يقدم إلى المتلقي شحنات متوالية من الاندهاش المزعج و المقلق و المثير في آن واحد، إنه يقصد بفنه أن يهدهد حواس المتلقي، بل أن يحدث داخله صدمة المباغتة التي تولد فيه التوتر و الحيرة و التساؤل.

(298) محمد بن قطاف: المسرح لا يخضع لأي انتماء، مقال على الرابط التالي :
http//thawra.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=454 925332007062

2 ـــ المحور العمودي الزمني: (l'axe paradigmatique)

سبق وأن رصدنا الأنماط المختلفة التي جمعت بين النصوص و ذلك باستخدام المحور الأفقي التزامني- المناص، الجامعية النصية، الميتانص- ، فإننا ارتأينا أن ندرس في المحور العمودي الزمني (L'axe paradigmatique) مفهومين كما حـــددهما "جيرار جنيت Gérard Genette " وهما: **التعالق النصي** (Hypertextualité) و **التناص** (Intertextualité)

و بما أن التعلق النصي (Hypertextualité) يعني كل عملية توليدية لنص ما لاحق، من نص سابق يكون بمثابـــة المثال الذي يحتذى ما دام يحمل ملامحه، وهذا ما أسماه "جيرار جنيت Gérard Genette " << بالفرنسية بالنصية المتفرعـــة (Hypertextualité)، و أقصد بهذا كل علاقة تجمع نصّا (ب) الذي سأسميه نصّا متفرعا (Hypertexte) بنص سابق (أ) سأسميه نصّا أصليا (hypotexte)>> [299]

ففي تقديرنا أن الدارس المعاصر لما يصادف مصطلح (hypertexte) يستحضر مباشرة المفاهيم الجديـــدة الـــتي اكتسبها المصطلح، و التي ترتبط عادة بالإمكانات التي أتاحها الحاسوب للنص، ســـواء المنقـــول إليـــه أو المخـــزون فيـــه أو المكتوب أو المبرمج له، و لا أدل على دقة ملاحظتنا من تصفح ما ورد في معجم (دليل الناقد الأدبي) << شاع مصطلح النص المتعالق (hypertexte) حديثا بسبب تطور الحاسب الآلي و النصوص الإلكترونية (...) و التعالق النصي في أبـــسط تعريفاته هو القراءة غير الخطية>>[300]

و الشأن ذاته يتكرر عند " سعيد يقطين" في المعجم الموجز للنص المترابط الملحق بالكتاب (من الـــنص إلى الـــنص المترابط) << النص المترابط (Hypertexte) نص يتحقق من خلال الحاسوب و أهم ميزاته أنه غير خطي لأنه يتكون من مجموعة من " العقـــد" أو الشذرات التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية. و يسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى أخرى، عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها نتجاوز البعد الخطي للقراءة، لأننا نتحرك في النص على الشكل الـــذي نريد. و لقد اتسع نطاق استعمال النص المترابط مع ظهور الإنترنيت و الأقراص المدمجة الـــتي تتـــضمن بـــرامج تثقيفيـــة أو ترفيهية>>[301]

---

(299) Gérard Genette : palimpsestes, la littérature au second degrés, p: 11-12

(300) سعد البازغي و ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان / الدار البيضاء، المغرب،ط 3، 2002، ص: 268-269

(301) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان / الـــدار البيـــضاء، المغرب، ط 1، 2005،ص:264-265

و لن نخوض في تفاصيل الحديث عن الدلالة المستحدثة للمصطلح، إذ يمكن الرجوع إلى هذه التفاصيل في مظالها عند أبرز أعلامها في النقد الغربي و العربي.

و ما ينبغي أن نذكره أن هذا النمط لا نجد له تمظهرا في نص مدونتنا لغياب النصوص العلمية التي تثبت أن " محمد بن قطاف" اطلع على الآداب العربية و الغربية على السواء.

و لذا سنكتفي بمفهوم التنـــاص (Intertextualité) كما ذكره "جيرار جنيت Gérard Genette "محـــاولين الإشارة إلى جماليته الممكنة في نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـــ " محمد بن قطاف".

2 ــ 1ــ التنـــاص: (Intertextualité)

إذا حصلت لدينا قناعة، أنّ كلّ نصّ هو تناسل وتناسخ لعدّة نصوص، فإنّ نص" محمد بن قطاف" المسرحي؛ يكاد يتصف بالنقاء من شوائب النصوص المذابة فيه، وعليه يتفرد صاحبه بالملكية التامة، ومع هذا أمكننا استحضار بعض النماذج من **التناص** (Intertextualité) و إن كانت لا تشكل ظاهرة، لكنّها تحقق الاستثناء، و ذلك بعيدا عـــن معنى التـــضمين التـــراثي لكـــن بفاعليتـــه التناصـــية، حـــسب تعريـــــف " جوليـــا كريـــستيفا Julia Kristeva" للتنـــاص بأنـــــه: << ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نـــص معين تتقاطع وتتنـــافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى >>[302] و هذه الملفوظات تكون محملة بدلالات جديدة قابلة للحياة مرة أخرى، في النص الحاضر.

و تجدر الإشارة إلى أن تمييز إشارات المبدع وتلميحاته لنصوص أخرى أمر نسبي لأن ذلك يعتمد على المعرفـــة، أي معرفة المتلقي ومدى اتساع ثقافته حتى يتسنى له إثراء قراءته للنص و تأويله << فالمعرفة ركيزة تأويل الـــنص مـــن قبـــل المتلقي>>[303]، فكل حضور ذهني لدلالة ما ونحن نقـــرأ نصا فإن مـــردّه إلى التناص (Intertextualité) وعلينا حنيئذ أن نبحث عن مصدر لذلك الصدى في مخزوننا الثقافي الخاص ومنه نتعرف على كيفية استثمار المبدع لـــه، فالتناص لا يعدو أن يكون آلية من آليات تعميق التجربة وتغذيتها و إغنائها بالدلالات.

و هكذا يتضح لنا أن آليات توظيف النص الغائب / المتناص في النص الجديد يتم وفـــق عـــدة أشـــكال حـــسب اصطلاحات الدارسين[*] ، غير أننا نفضل أن نصنف هذه النماذج إلى أربع مرجعيات:

---

(302) جوليا كريستيفا: علم النص، ص:21

(303) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص:123

(*) ينظر: محصول سامية: إشكالية المصطلح والمفاهيم، مجلة دراسات أدبية، 2008، ع1ص:74-75

2 ـ 1 ـ 1ـ المرجع الديني: القـــــرآن الكريم:

لقد تفاعل نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـــ" محمد بن قطاف" مع النص القرآني فاتخذ أشكالا مختلفة من اجترار الآيات بلفظها و معناها أو تحويرها وفق حاضر النص الجديد، و هذا ما اتضح لنا عند تأملنا لهذا المقطع:

<< **العابد: ما نولوش كيفهم ياولدي..... ما هوش في كل المقابر انتاع الشهداء، اللي في كل قرية دشرة، مكتوب: و لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله امواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون؟**>>[304]

و لما كان الاجترار هو:<< تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير و هذا القانون يسهم في مـــسخ الــنص الغائب لأنه لم يطوره و لم يحاوره و اكتفى بإعادتـــه كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء>>[305]

فإن نصنا اتكأ على نص ديني غائب فجاء التناص من غير تحوير أو تغيير فنرى أن الكاتب أعاد الآية القرآنية من دون إضافة ﴿ **وَ لاَ تَحْسِبَنَّ الذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتاً بَلَ اَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ** ﴾[306]

و هذا راجع في اعتقادنا إما إلى نظرة التقديس و الاحترام للنص الديني أو إلى ضعف المقدرة الفنية و الإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلا و مضمونا، إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة.

إلا أننا نرجح العامل الأول على اعتبار أن ميزة النص القرآني في كونه<< يُعطي ولا يأخذ، يُهيمن ولا ينـــصهر، يُضفي ولا يـــذوب، و يكتسب النص الأب منـــه الثقـــة بـــه، ولا يكتسب هو من الأب شيئـــا >>[307]

و إذا ما راجعنا تقاطع النصين نـــلاحظ أن المفســـرين قد ميّـــزوا بين صنفيـــن من المقاتلين << بين أن يقاتلوا للآخرة كما يقاتل المؤمنون، و بـــين أن يقـــاتلوا إن لم يكـــن بهـــم غـــــمّ الآخـــرة دفعـــا عـــن أنفـــسهم و أهلـــيهم و أموالهم>>[308]

فهذه الإشارة النصية ظهرت لنا من خلال طرح فكرة العودة المحتملة؛ أ تكون العودة من الآخرة أم من الدنيا ؟ في قوله: << **العابد: وصلتني برية !**

---

(304) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:16

(305) أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد (دراسة)،، ص:50

(306) سورة آل عمران: رقم: 3 الآيـــة: 169

(307) منير سلطان: التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)، ص: 203-204

(308) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكـــشـــاف عن حقائق التتريل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة مصر، جمهورية مصر العربية، (د ط) ، (د ت) ، ج 1، ص: 384

عليّ: ويللو من الاخرة و الا من الدنيا؟ >>[309]

و من هنا التبس عالم الحياة بعالم الموت و أصبحا وجهين لعملة واحدة.

و إذا كان الخطاب (لاَ تَحْسِبَنَّ) موجـهـا للرسول – صلى الله عليه و سلم- مصداقا لما ورد في التفسير << الخطاب لرسول الله – صلى الله عليه و سلم- أو لكل واحد،(...) أو لا يحسبن حاسب، (...) و لا يحسبنهم الذين قتلوا أمواتا أي: و لا يحسبن الذين قتلوا أمواتا؛ و المعنى هم أحياء لدلالة الكلام عليهما، يرزقون مثل ما يرزق سائر الأحياء: يأكلون و يشربون>>[310] و في هذا تأكيد على كونهم أحياء مقربين، لهم رزق الجنة و نعيمها.

نلاحظ تعطيل **فعالية الخطاب** (vivacité discours) بأن استحال النص المتناص ميّتا بمجرد أن وضع على شواهد القبور . و رغم أن النص بني على قانون الاجترار إلا أننا تمكنا من قراءة هذا المعنى من خلال قوله:

<< **العابد: ما نولوش كيفهم ياولدي..... ما هوش في كل المقابر انتاع الشهداء، اللي في كل قرية دشرة، مكتوب: و لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله امواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون؟**>>[311]

و كأن بالزمن يعود بنا إلى الزمن الأول زمن المنافقين الذين نزلت في شأنهم الآية << **يوم أحد يوم التقى جمعكم و جمع المشركين** (...) **ليميز المؤمنون و المنافقون** >>[312].

في حين يعدّ الامتصاص آلية تكثيفية / إيجازية فهو عبارة عن<< عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق النص الجديد ليصبح امتصاصا له متعاملا معه [بشكل] حركي و تحولي>>[313] يتم من خلاله **استحضار** (eidétiquement) نصوص دينية معلومة عند المتلقي الذي يقرأ جزءا منها و يتم استذكارها، لأنها معروفة و ليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص، كما في المقطعين التاليين:

---

[309] نفس المصدر ص: 16

[310] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ص: 385-386

[311] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:16

[312] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل،ص: 384

[313] ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ص:253

المقطع الأول:

<< **المجموعة: امسحي عينيك**

دمعك عزيز خليه لغدوة

عندما الصباح يتنفس >>[314]

المقطع الثاني:

<< **العابد: صح، شيخ كبير رافد همّ كبير (...) صح! شيخ كبير. عييت بزاف ... العظم وهن ، و العين قصرت، و لا من بغى يفتح هذا الراس اللي عاش سبعين ...**>>[315]

إن الامتصاص جرى على صعيد الألفاظ المحدودة (الصباح يتنفس، العظم وهن) فمن خلال هاتين الجملتين اللتين ورد ذكرهما في القرآن الكريم؛ نجد أن القارئ لا يستحضر الآية و السورة كاملة فحسب، إنما يستحضر معها كل الأحداث و المناسبات التي جرت في ذلك العصر.

أما الآيتان كما ورد ذكرهما في القرآن الكريم يقول تعالى: ﴿ **وَالَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ و الصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ** ﴾[316] و يقول أيضا: ﴿ **قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَ لَمْ أَكُنْ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيّاً** ﴾ [317] .

الظاهر أن الامتصاص هنا موجز إذ لم يذكر الكاتب الآية كاملة و اكتفى بذكر كلمات منها في حين عمد القارئ إلى استحضار الآية القرآنية كلها.

و إذا ما حاولنا ربط العلائق المشتركة بين النصين مستفيدين بما جاء في كتب التفاسير عن معنى (تنفس الصبح) << إذا أقبل الصبح أقبل بإقباله رَوْح و نسيم، فجُعِل ذلك نفسا له على المجاز>>[318] نلاحظ أن المعنى المجازي ذاته وُظف في المقطع الأول حيث يحيل (الصبح) هنا بالاقتران بالدال (غدوة) على الحرية و الاستقلال.

---

[314] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 9

[315] المصدر نفسه ، ص:21

[316] سورة التكوير: رقم: 81 ، الآية: 18

[317] سورة مريم : رقم: 19 ، الآية: 4

[318] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، ص: 553

و إذا ما عدنا إلى المقطع الثاني ينقلنا الدالين (العظم وهـــن) إلى ســـرّ إسناد النبي زكريا – عليه السلام- الوهـــن إلى العظم << و إنما ذكر العظم؛ لأنه عمود البدن و به قوامه، فإذا وهن تداعى و تساقطت قوته، و لأنه أشـــد مـــا فيـــه و أصلبه؛ فإذا وهن كان ما وراءه أوهن، و وحّده لأن الواحد هو الدال على معنى الجنسية>>[319]

يتبين لنا من التفسير أن (للعظم) ثلاث مسوغات نوجزها في كونه: العمود و القوام، و أصلب مـــا في البـــدن، و المحدد لجنس العظام، و بهذا يكون القصد (Iintention) في النصين واحد.

و عليـــه فـــ (وهـــن العظـــم) هو المعنى الإيحـــائي (Connotation) لـــ (سبعيـــن ســـنة) المعـــنى الحـــرفي (Dénotation) و عيه فانتظار النبي زكريا – عليه السلام- للمولود يحيى – عليه السلام- في ســـنّ متقدمة- وهن العظم- << اختلف في ســـنّ زكريا – عليه السلام- فقيل: ستون و خمس و ستون و سبعون، و خمس و ســـبعون، و خمـــس و ثمانون>>[320] و الوضعية نفسها مع البطل (العابد) المنتظر عودة ابنه (مصطفى) الشهيد في هو في ســـنّ الـــسبعين في قوله:

<< **العابد: صح، شيخ كبير رافد همّ كبير (...) عشت سبعين (...) صح! شيخ كبير. عييت بزاف ... العظم وهن ، و العين قصرت، و لا من بغى يفتح هذا الراس اللي عاش سبعين ... و شاف سبعين، و سمع سبعين و تقاس في القلب سبعين...**>>[321]

و إن كان انتظار زكريا – عليه السلام- مصحوبا ببصيص من الأمل لأننا قد نسمع بعاقر قد رزق بالولد و كذا المسن، إلاّ أنّ انتظار (العابد) لابنه الشهيد ميؤوس منه، و من ثمة يكون النص الحاضر أكثر شعرية من النص الغائب.

لقد تعامل الكاتب مع القرآن بالامتصاص و الاجترار و كل ذلك لأن ثقافته أمدته بمثل هذه الفنيات الأسلوبية كما نشير إلى أنه ليس من الضرورة أن نؤكد تدين الناص لمجرد تناصه مع القرآن، لسبب بسيط هو علمنا بكتابات تركب الخطاب الديني لتفجيره من الداخل<< فالتناص لا بـــد أن يكون مجرد لمحة فنية تثير انفعالا ذاهلا في المتلقي و تجعله من تلقاء ثقافتـــه يستعيد دلالة قصة معينة أو يدرك ما وراء تعبير معين>>[322]

---

(319) المرجع السابق، ج 3، ص: 93

(320) المرجع نفسه، ج 3، ص: 92-93

(321) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:21

(322) مصطفى رجب: متى و كيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم ؟ مجلة الفيصل، 2000، السنة 24، ع 288،ص: 56

لكن لا نملك إلاّ أن نقرّ حقسقة أنّ القرآن يبقى بارزا ولا ينصهر في نسيج النص الجديد ،بل يظل محافظا على طبيعته السماوية ؛كالذهب إذا لامس التراب .

2 ــ1 ــ 2 ــ المرجع التــــــراثي:

التراث هو الموروث الثقافي و الديني و الفكري و الأدبي و الفني، وكل ما يتصل بالحضارة أو الثقافـــة، فهو إذا يمثل ذاكرة الإنسان الواعية لماضيه. لهذا لا نملك إلا أن نقول << أن التراث هو شيء حي في حياتنا (...) و ليس تاريخا تقرؤه و إنما تمارسه و تحياه >>[323] ولكن كيف نمارسه و نحياه ؟ بل كيف نستحقه ؟

لن نستحقه، و لن نحقق الممارسة إلا بامتلاك القدرة على الإبداع فالمبدعون يعيدون صياغة التراث ويجعلونه متفاعلا مع أفكار العصر حتى يخرجوا بصيغ و أفكار جديدة يتجسد فيها التحام تيار التراث المستمر من الداخل بتيار الواقع الحاضـــر بكل ما يطرح من أفكار و تحديات و تناقضات، دون أن يضطروا إلى تزويـــر التـــراث أو اصطناعه أو تحميلـــه ما ليس منه.

وحين يتم التعامل مع نص تراثي، فإن هذا يخلق جدلا حرا بين نصين – النص الغائب، و النص الحاضر- و إذا وفق المبدع في الاختيار و التعبير، و الوصول إلى جذر عملية **التناص** (Intertextualité) فإن هذا ما يثرى النص و يفتح آفاقه و يوسع فضاءه.

و بعد هذا نعتقـــد أن " محمد بن قطاف" أراد استلهـــام التراث بأشكاله المختلفة، وتوظيفه في نصـــه المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، و كأنه بذلك يسعى إلى الربط بين الماضي و الحاضر في عديد من شفراته ، و لهذا وجـــدنا أنفسنا أمام العديد من العناصر التراثية، و سوف نكتفي هنا بالأمثال،الألوان، الأعداد ، الحلقة، لنرى مدى استطاعة " محمد بن قطاف" الإفادة من التراث في تحريك خيوط **التناص** (Intertextualité) داخل النص.

أ) ــ الأمثـــال الشعبية:

إن الحديث عن تناص الكاتب " محمد بن قطاف" مع التراث الشعبي وتقاطعاته معه مـــن خـــلال المثـــــل (Proverbe)[*] هي حاجه ملحة تفرضها القيم الثقافة و الفكرية الأصلية للشخصية الوطنية.

---

[323] ميشيل عفلق: البعث و التراث، مجلة أقـــلام، 1980،السنة 15، ع 7، ص: 154

[*] المثل: مثل كلمة تسمية يقال؛ هذا مثله و مثله كما يقال شبهه و شبهه(...) ومثل الشيء بالشيئ؛ سواه وشبهه به و جعله مثله وعلى مثاله (...) و كأن المثل مأخوذ من الممْثل لأنه إذا شنع في عقوبته جعله مثلا و علما ، ينظر: منظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف (بابن منظور): لسان العرب،، مج 8، ص: 201-202-203 ، مادة : (ل،م، ن)

و المثل شكل من الأشكال التعبيرية الأكثر انتشارا وشيوعا بين الناس، على مختلف أعمارهم ومستواهم وجنسهم. فهو عبارة عن << خلاصة حقائق حضارة المجتمع الإنساني، أي تكاد تكون حقائق إنسانية شاملة>> [324] فهذا الشكل التعبيري مرتبط بآمال الشعوب و آلامها، إنه الوعاء الجمالي لروح الشعب يصور حركته الاجتماعية والثقافية و الفكرية

و ما ينبغي تسجيله أن النص المسرحي لـ " محمد بن قطاف" تقلّ فيه ملفوظات/ الأمثال، لكن هذا لا يمنع أن نستشهد بنموذج تكون قراءتنا له قراءة إيجابية تفاعلية توليدية – بعيدا عن تلك الأمثال السطحية- و ذلك من أجل إبراز المعاني المسكوت عنها، فكان هذا المثل:

<<**علي: يا عمي العابد قلبي راه معمر ما تزيدليش عليه. المثل يقول:وين بغى الحيّ يدوّر راس الميّت**>>[325]

نقترح أن نقرأ هذا المثل تحت علاقة الاستشهاد (La citation)، ذلك أن << الاستشهاد بسيط وبديهي فإنّه يفرض نفسه في النص دون أن يتطلب من القارئ إعمال الذهن أو معرفة خاصة. إنّه يعين نفسه بنفسه. و لكن العناية الكبيرة مطلوبة لاكتشاف هويته وتأويله: لماذا اختير النص المستشهد به؟ ما هي حدود تقطيعه، و طرق تركيبه؟ و المعنى الجديد الذي أضفي عليه بعد إدراجه في السياق الجديد ؟ إنّ كلّ هذه العناصر أساسية لفهم دلالته >>[326]

يتبيّن لنا من القول أن الدارس لا يجد صعوبة في تحديد المثل و إرجاعه إلى مصدره، لكن الشأن كلّه يكمن في كشف شعرية هذا التوظيف وهذا و هذا ما نريد الوصول إليه من خلال هذه الدراسة.

فكانت ملاحظتنا أن المثل تكرر على مستوى نص المدونة ثلاث مرات ضمن مقطع قصير لا يتجاوز ستة أسطر، لكن لم يكن التكرار من أجل التكرار، بل في كل مرة يذكر إلا و يشحن بدلالات إضافية،كما أن الشخصية التي ورد على لسانها المثل هو (عليّ) الذي وصفه (عمي العابد) بالنقاء و الطهارة ماضيا و حاضرا (الماضي انتاعك صافي على الحليب، الملايكة انتاع هذه القرية) فالمثل ينساق مع الشخصية المرددة له << فهو يعكس أفكارها و ثقافتها و سلوكها كما يعكس فلسفة التفكير لديها >>[327]

---

[324] محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، (د ط)، 1967، ص: 33

[325] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 14

[326] شرفي عبد الكريم ، مفهوم التناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات ، مجلة دراسات أدبية ،ع2،ص.70

[327] عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في(رواية اللاز) عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1984، ص:،1984، ص: 68

و لّمـــا كان للأمثال <<ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، إصابة المعنى وحسن التشبيه>> [328] فإنّ الناص قد اســـتغل هذه الخلال، إذ قارب شيئا معنويا، يدرك بالعقول (اليوم كاين حاجة اسمها البيروقراطية) وجسده ماديا في صورة متحركـــة (يدوّر راس الميت) إذ معلوم أنّ كلّ شيء يدّل على طبيعته ويشي بمعدنه، وعليه حقق هذا المقطع درجة أكبر من الإقنـــاع والحقيقة.

فلما كان نص المثل الشعبي في شموليته اللغوية و الأدبية و البلاغية هو خطاب تشبيهي، و منه فإن حضوره في الفضاء التعبيري حضور تشبيهي، حيث << أن المثل لا تستقيم له حياة لغوية و أدبية و بلاغية إلا إذا استطاع أن يشبه موضــــوع بموضوع آخر (...) فالتشبيه هو اللحمة و الرحم الذي وهب الحياة للمثل>>[329] و لا تتأتى له هذه الصورة إلا إذا توافرت له أدواته من معنى و صياغة و لفظ، غير أن الـــوارد في نـــصنا ملفـــوظ فـــائض عـــن نـــص المثـــل و ذلـــك في قولـــه:

<< **ويـــن بغـــى الحيّ يـــدوّر راس الميّت. و الحي هو القانون** >>[330] ،

فقد عمل هذا الفائض (و الحي هو القانون)على استفزاز (عمي العابد) فتساءل:<< **و الميّت شكون** >>[331] فأحدث بذلك براعـــة في تشكيل صورة (المقابلة) منحت المثل جمالا و تأثيرا هذا من جهة، و من جهة أخرى أدّى الفائض إلى خلخلة بنية الخطاب المستقرة و هذا ما نستشفه من قول:

<< **عليّ: يا عمي العابد ما تحرجنيش، انت تعرف**...>> [332]

فعبارة (ما تحرجنيش) تسربت من بين شقوق الخطاب لتمنع فضح الحقائق، مما جعل المثل يسترجع خاصية التعميـــة أو بالأحرى صورته الأصلية << و إرادة الحقيقة تخترق القول و تمارس من ورائه ضربا من الإبعاد بحيث ينطق الخطاب بأشياء و يسكت عن أشياء و يؤكد على معان و يحذف أخرى، و يلتقط دلالات من دون دلالات>>[333]

---

[328] عبد الرحمن جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، دار الفكر ، ج1 ، ص. 486

[329] محمد سعيدي: التشاكل الإيقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط) ، 2009،ص: (90)

[330] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 14

[331] المصدر نفسه ، ص: 14

[332] المصدر نفسه ، ص: 14

[333] علي حرب: مداخلات (مباحث نقدية حول أعمال محمد عابد الجابري، حسين مروة، هشام جعيّط، عبد السلام بن عبد العالي، سعيد بن سعيد، دار الحداثة، لبنان، ط 1، 1985،ص: 13

و هذا ما يتضح جليا في قوله:

<< **عليّ**: (...) **اليوم كاين حاجة اسمها البيروقراطية يا عمي العابد ....و هي الرابحة في الاخر يا عمي العابد... وين بــغى الحيّ يــدوّر راس الميّت** >>[334]

إلا أن المثل لم يكد ليستقــرّ على هذه الصورة حتى انفلت مرة أخرى في صيغة:

<< **عليّ : في البطاقــة يا عمي العابد .... هي الصح اليوم... ما تقــدرش تواجه الصــح على خــاطر هي الصــحّ** .... >>[335]

ثم يضيف (عليّ) قائلا: << **عليّ: تبقى البطاقة يا عمي العابد** و **وين بــغى الحيّ يــدوّر راس الميّت!**>>[336]

فيكون عَوْد على بــدء فالقانون هو البطاقة و البطاقة هي القانون فــ فالناس يقف وقفة طويلة عند ظاهرة الثوري بالبطاقة التي تمكن لحاملها من إثبات انخراطه في صفوف جيش التحرير، هذه الظاهرة التي استفحلت بعد الاستقلال <<كل شيء بالبطاقة اليوم يا عمي العابد؟ الماضي الثوري لابد من بطاقة تشهد عليه. النضال لابد من بطاقة تثبته. حسن السيرة، لابد من بطاقة.. الخيانة فقط، لم توضع لها بطاقة، نعرف كلنا الخائن ولكن لا نستطيع أن نواجهــه لان البطاقــة هــي الــصحّ. >>[337] فــ"محمد بن قطاف" يتماهي في رسم اللحظات التاريخية المهمة في حياة الجزائر فالمرحلة الأولى مرحلة مــا بعــد الاستقلال أي مرحلة الأحادية، ثم مرحلة التعددية (التسعينات) هذه البوابات هي عتبات للتاريخ ندخل من خلالها عوالم النص و عالم التناص الذي يدل على كيفية قراءة "محمد بن قطاف" للواقع و للتاريخ، إنها مهارة كبيرة وفنية أكبر في ربط الزمنين، زمن ولى، وزمن حاضر.

فمحاورتنا للمثل كشفت لنا عن زيف الاعتقاد من أن نص المثل الشعبي نص هادئ و بسيط يمكن السيطرة عليــه بسهولة و معرفة أسراره الداخلية و الخارجية دون جهد، بل تبيّن لنــا بأنه نصا معاكس و مشاكس يحمل بين طياته

متناقضات متصارعة مع نفسها و ذلك امتدادا لما يزخر به المجتمع من رؤى متضاربة، فكان المثل الشعبي وعاء حيّا و صورة صادقة حملت هذا التناقض بامتياز.

---

(334) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 14

(335) المصدر نفسه ، ص: 14

(336) المصدر نفسه،، ص: 14

(337) الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مجموعة قصص)، ص: 166-167

ب) ــ الألــــــوان:

للألوان طاقات هائلة من الدلالات الرمزية و الإيحائية يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقتها فيما بينـــها، وفي ضوء ما يحيط بها من أشياء متفاعلة معها، و قد يكون للون الواحد أكثر من دلالة بل دلالات رمزيـــة متعارضـــة << إن الإيحاءات اللونية هي محض الطباعات فردية ترتبط بذكريات، وأحداث، ومواقف خاصة، ولا تمثل قاعدة موضوعية تـــصلح للتطبيق في كل المجالات>>[338]

فارتبطت ظاهرة الألوان بمشاعر المبدع، و أحاسيسه وصارت من خصائص حياته و أضحت ذات أبعاد نفـــسية و دينية و اجتماعية و بيئية وسياسية.

و هذا ما اتضح لنا عند قراءتنا لمسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لــ" محمد بن قطاف" الـــذي صـــير الكلمات ألوانا يتناص من خلالها في المعنى الذي يحمله نصه المسرحي، فاستخدام اللونين الأبيض و الأحمر، ليستنطق الدلالات الكامنة فيهما و يفجر مخزونيهما ليقربنا من عمله الفني، فاللون يبوح بالأفكار، و المواقف اتجاه ما نعيشه، و ما نفترضه.

فاستئناس الكاتب باللون الأبيض جاء لتعميق معنى الطهارة و الإعلان عن مواقف ثانتة، و يرمز للتفـــاؤل بوجـــود بصيص من الأمل، و هذا التفاؤل يرتبط بفكر الكاتب لإضفاء بعض الصفات على الشخصيات الريادية كـــ "عمي العابد" و " مصطفى"، و لعل أكبر دليل على ذلك ما ورد في النص: ففي وصف حالة " عمي العابد بعد استلام الرسالـــة و الاطلاع على خبر العودة تقول: << **المجموعة:** **صكر البرية .....**

دارها في الجيب ...

تلوى في برنوسه اللي كان ابيض ....>>[339]

أما في وصف مشهد استشهاد " مصطفى" يقول"

<< **قدور:** (...) **كانت ليلة قمرها ضاوي، تقول نهار، كان ضاوي البرنوس على اكتافه.... متقدم كالسبع الله يبارك...**>>[340]، استعمل (النهار) ليصف تحركات الشهيد "مصطفى"فالبياض ظاهر للعيان.

---

[338] محمد خان: العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون) محاضرات الملتقى الوطني الثاني، الـــسيمياء و الـــنص الأدبي، الأدب العـــربي، أفريـــل (نيسان)، 2000 ،ص: 18

[339] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 3

[340] مصدر نفسه، ص: 19- 20

لقد فضل الكاتب هذا اللون ليدل على ما يريده رابطا بين اللــون الأبــيض و الخلفيــات العقديــة حيــث إن << هذا اللون مقدس و مكرس عند الرومان و كذلك النصارى، و المسيح كثيرا ما يُمَثَلُ في هذا اللون الأبيض فهو المسيح المخلص للبشرية >>[341]، مثله مثل الوطني المناضل " عمي العابد" الذي يحمل معنى الخلاص من آلام الوصوليين، و هذا هو الذي أدى بالكاتب لاختيار هذا اللون، فهو يستفيد من الصيغة التي تعطيها الديانات القديمة للون الأبيض و من نظريات المثل العليا.

فــ"عمي العابد" وهب حياته للنضال فهو يتحدى الطبيعة البشرية، و لا يشغله مال و لا منصب، و لــذا يتنــاص الكاتب مع القرآن في قوله تعالى: ﴿ **وَ أَمَّا الَّذينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اَللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ** ﴾ [342] فهو لون أهل الخير و السعادة ، بل هو لون الشريعة السمحة، فتعلق المسلمون بهذا اللون في لباسهم وبخاصة في موسم الحج، وكان لــواء الرسول – صلى الله عليه و سلم- يوم فتح مكة أبيض دلالة على السلام.

كما يكشف اللون الأبيض عن قيم حضارية تتمثل في اللباس في فترة زمنية (تلوى في برنوسه اللي كان ابيض) و (دم مصطفى نمسح فيه ببرنوس مصطفى)، فهذا التناص يكشف لنا عن الخلفية المعرفية التي يستقي منها الكاتب، إنها التــراث الذي عاشه بجسمه و فكره و فنه، فهو يتشكل صورة و لونا، إنه الماضي الثري؛ فهذا اللباس و لونه يمثل أصــالة الــشعب و عاداته المرسومة في نفسه، فهناك لباس نلبسه و آخر يلبسنا و يسكن أرواحنا، فيميز الشعب الواحد عن بقية الشعوب، إن مثل هذه الاستعمالات اللونية الدقيقة ، تجعل من النص المسرحي وثيقة تاريخية تؤرخ لعادات شعبية في اختيار ألوانها من جهة و من جهة أخرى تطبع فنه بها.

كما يرمز اللون الأبيض إلى الجزائر، فيقال الجزائر البيضاء في مقابل تونس الخضراء و المغرب الحمراء.

إلى جانب اللون الأبيض، يتناص الكاتب في توظيفه للون الأحمر، هذا اللون الذي<< يلعب تاريخيا دورا مهما في مفهومنــا العــام لدلالاته، فطالما كان رمزا للمنع، فنــقول الخطوط الحمراء و الشمع الأحمــر و الإشارة المروريــة الحمراء >>[343] فهو ما يرمز إلى التضحية، إلى الثورة، إلى التغيير كما في قوله:

<< **المجموعة:** **عيني ترفد قطرة دم**

---

[341] ينظر: أحمد مختار عمر: الألوان و اللغة، دار البحوث العلمية، الكويت، ط 1، 1982، ص: 164

[342] سورة آل عمران: رقم 3 ، الآيــة: 107

[343] محمد الوهيد: اللون .. الأحمر..، مقال على الرابط التالي:
www.aawsat.com/ detail.asp?section=4&article=218913

زربية حمراء مفتوحة

فوقها عيون مفتوحة >>[344]

وأول مهمة يصبو إليها الكاتب، كإنسان اشتراكي هو تكبير حجم هذا اللون؛ لأنه يؤمن بالمعنى الذي يحمله، فهو يستخدم في إبراز الأشياء بسبب وضوحه << اللون الأحمر من صفات الترحيب كما في السجاد الأحمر الدال على العاطفة المشوبة بحرارة الترحيب بين الكبراء>>[345] فيقول الناص على لسان شخصياته:

<< **خليفة: انت و سليمان... هيا ما بقاش الوقت ...... (يخرج العامل) و ما تستناش كيف تكلموا تروحو تجيبوا الزربية الحمراء، و توصلوها لمحطة القطار (...)**

العابد: يا خليفة يا وليدي انت ثاني وصلك الخبر بللي راهم جايين؟

خليفة: صباح ربي، شكون قالك؟

العابد: سمعتك تهدر على الزربية الحمراء قلت وصلك الخبر ......>>[346]

فقد توزع اللون الأحمر في النص توزعا ناريا متوهجا، بحيث يحمل في كل مرة دلالة تختلف ففي معرض الحديث عن انحسار المد الشيوعي في الجزائر يقول:

<< **العامل: (و هو داخل متحير) يا السي المانع .... اللامبات البيوضة ما بقاوش بزاف ...قعدو غير شوية حمورة ....**

المانع: دير اللي لقيت .... يعطيك يتعلقو و فرات ..... (يخرج العامل) >>[347]

ففي قوله (قعدو غير شوية حمورة) يحيلنا إلى زمن كتابة النص – أواخر السبعينيات و بداية الثمانينيات – و هي فترة احتضار النظام الاشتراكي في الجزائر و التراجع عن التوجهات السابقة، و البحث عن البديل، عن نظام مناسب. و لكن أيّ بديل؟ و أيّ نظام ؟ تأزم في جميع الميادين خاصة السياسية و الثقافية.

---

(344) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 8

(345) محمد الوهيد: اللون .. الأحمر..، مقال على الرابط التالي:
www.aawsat.com/ detail.asp?section=4&article=218913

(346) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 7

(347) مصدر نفسه، ص: 12

و لما كان (عمي العابد) رمز للوطنية يرفضه المجتمع و بالتالي يلاقي حتفه، و للتعبير عن هذا المعنى استبعد الأحمر لأن << سلب اللون يدل على العدمية و الفناء>>[348] و هذا ما جسده هذا المقطع:

<< **حسين: (غير مصدق) عمي العابد مات!...(للجماعة) روحو ارفدو الزرابة و خبو العلامات** (...) >>[349]

و لا يسعنا إلا أن نقول أن الألوان ليست ذات أبعاد تلوينية جمالية فقط، بل لها دلالات حضارية سياسية و لذلك عمل الأبيض و الأحمر على توصيل رسالة المبدع، في التأليف بين اللون و المعنى.

ج) ـــ العدد سبعة:

الأعداد ليس لها تعربف محدد، فهي من المجردات تأخذ شكلها من السياق ومدلولها من الظروف التي تعيش وسطها. فهناك أعداد يكثر التعامل بها عن سواها، و مرده إلى لغزها السحري المرتبط بالإنسان وبداية التفكير.

لقد أولع الكاتب باستخدام جملة من الأعداد (سبعين، خمسة و عشرين، ربعة، ثلاثة، مليون، التسعة، خمسطاش، سبعطاش،عشرين، عشرة،)، إلا أننا نتوقف عند العدد سبعة لكونه الأكثر ورودا فن نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) حيث يتناص فيه مع المعتقدات الشعبية.

<< **المانع: أولا يا عمي العابد. اذا و اللاو.. سبع ايام و سبع ليالي البندير ما يحبسش.** (...) >>[350]

فارتبط العدد سبعة في وظائفه الأولى، بالفكر الديني سواء ما تعلق بالقرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَ الأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ** ﴾[351] ، أو لما له من شأن في العبادات و بخاصة الحج و الطواف بأنواعه الثلاثة حول الكعبة، يكون سبعة أشواطا وهكذا << يتردد العدد سبعة في القرآن الكريم أيضا كثيرا وبالحسبان تردد أربعا وعشرين مرة و لم يحدث لأيّ عدد آخر أن تردد مثله>>[352]

كما نجد للصوفية علاقة بالعدد سبعة فهم يستعملونه كرمز، فالأسماء الإلهية عددها سبعة عندهم << الحي، العالم، المريد، القادر، السميع، البصير و المتكلم>> [353]

[348] ينظر: أحمد مختار عمر: الألوان و اللغة، 1982، ص: 186

[349] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:22

[350] مصدر نفسه، ص:10

[351] سورة الإسراء، رقم: 17، الآية: 44

[352] عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في رواية اللاّز ، ص: 25

[353] محمد الصغير: العدد "7 " في التراث الديني و الإنساني، مجلة المساءلة، جامعة الجزائر، 1992ع، 2، ص: 125

فالعدد سبعة شديد الحضور في الأديان السماوية و الحكايات الخرافية و في الحضارة الإنسانية [*]

لهذا جعل الكاتب هذا العدد – سبعة – ، يتكرر في نصه، بصيغ معجمية ودلالية مختلفة، حسب ما يتطلبه الموقف، فقد جعله ليدل على الزمن، و يتمثل في عدد أيام الأسبوع و هي الوحـــدة الكاملـــة لحـــسبان الـــزمن فـــاليوم الـــسابع رمز للتكوين، فـــالكاتب استعمل هذا العدد ليتناص فيه مع قصـــة الخلق كما هي مذكورة في القـــرآن في قولـــه تعالى:﴿ **انَّ رَبَّكُمُ اَللَّهُ الذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَ الاَرْضَ فِي سِتَّـــةِ أَيَّـــامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُدَبِّـــرُ الاَمْرَ** ﴾[354]

فاليوم السابع لا يكتمل إلا بتجميع و انضمام الأيام الست التي قبله، يقول الكاتب في نصه:

<< **العابد**: **راه موللي هذا الاسبوع! (علي يفاجأ و ينظر في العابد متسائلا)** >>[355]

فدورة الزمن تكتمل بسبعة أيام، و الحلقة في الثورة الجزائرية قد اكتملت بسبع سنوات من الحرب الضروس. فإذا كان العدد سبعة رمزا لتكوين الأسبوع، فسبعة سنين رمز لتكوين حياة جديدة، فالأســـبوع يحـــسب بعـــدد أيامـــه، و الحرب تحسب بآلامها و شقائها المجسد في الشعب فالتصق العدد بجرح الجماهير.

فكما أن الله قد استوى على العرش في اليوم السابع، فمن حق الشعب الذي احتضن الثورة أن يحكم هذه البلاد بعد هذا العناء ليدبر أموره.

فالعدد سبعة يدل على الكثرة في التراث الشعبي فـــ "محمد بن قطاف" قد التفت لمثل هذا الانسجام بين الواقع الذي هو مدة الثورة و بين دور العدد في الكشف و في تضخيم و تهويل أمر الجراح؛ فسبع سنوات متواصلة في الشقاء تعني الكـــثير من الدماء و المجازر و التأوهات تعني في كل هذا الصبر و الصمود.

<< **خديجة**: **وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل .... خمسطاش يوم مشية ..... ريحنا ليلتين و جينا مولين...خرجنا مع المغرب في شهر شتاء.... في ليلة ظلمتها زيت...(...) في اليوم السابع، طحنا في العسكر ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين في الواد....** >>[356]

---

[*] العجائب السبع: أهرام الجيزة، منارة الاسكندرية، حدائق بابل، جدار رودس باليونان، و تمثال زفس لفيدياس، مدفن موزول. هيكل أرطميس في أفســـس ينظر: كرم البستاني، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 372

[354] سورة يونس: رقـــم: 10، الآيـــة: 3

[355] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:14

[356] المصدر نفسه: ص:20

فالعدد سبعة عند "محمد بن قطاف" امتزجت دلالاته بالأمور الدينية و السياسية و المعتقدات المنتشرة في التراث الشعبي << فلم يكن توظيفه له عاريا مجردا من القيم والمعاني. إنما يدل على الخيال الشعبي>>[357]

فـ "محمد بن قطاف" يحرص على أن يبقى ملتصقا بمعتقدات الشعب، مفسرا لبعض السلوكات كاشفا عن جوهر الصراع، بل فاضحا أحيانا أخرى له.

لقد أراد الكاتب أن يتلاعب بهذا العدد لحساب فكره و ما يؤكده هو التناص الذاتي بين العنوان الموسوم بـ (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) و العدد سبعة الوارد في النص فعبر عن ذلك في قوله:

<< **العابد: راه موللي هذا الاسبوع!** (**علي يفاجأ و ينظر في العابد متسائلا**) >>[358]

هكذا اختار " محمد بن قطاف" التراث الشعبي كوسيلة للتعبير عبر التناصات المختلفة ليكشف عن خلفيته التراثية الغنية التي تتعبر عن الطبقات الشعبية و مدى التحامه بها، و مدى تأثير هذه الأعداد على عقلية و خيال الشعوب.

د) ـ الحلقـة:

ينتظم مفهوم **الحلقة** و القوّال في الفضاءات المسرحية اليوم ضمن رؤية جديدة تستلهم التراث الشعبي، وتحيل على أهم خصائصه.

و السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: هل كان مسرح **الحلقة** يعمد إلى إعادة تسخين الموروث الشعبي و إعطائه صفة محلية و معاصرة ؟ وهل استطاع النجاح في إيصال مسرحه إلى الجمهور؟ و الجواب عن هذا السؤال يجرنا إلى تعميق النظر في نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـ "محمد بن قطاف".

إن التجارب الجديدة – في المسرح الجزائري- تتميز باعتمادها الكلي – أو الجزئي- على قالب فرجوي شعبي هو قالب (القوال)، << و لقد وجدت هذه التجربة معادلها الإبداعي في مسرحيات يمكن أن نذكر من بينها (الأجواد) لعبد القادر علولة و (قالوا العرب قالوا) و (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) للشريف زياني (*)>>[359]

---

(357) عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في (رواية اللاّز) ،ص: 26

(358) محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:14

(*) " زياني الشريف عياد" مخرج مسرحي جزائري ، قـام بإخراج مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـ " محمد بن قطاف"سنة 1987 كعمل جديد يفتتح به المسرح الوطني لموسم 1987-1988. ينظر: ض: الشريف الأدرع: وجوه و أقنعة (دراسات و كتابات في المسرح) 272

(359) عبد الكريم برشيد: الاحتفال و التراث و إشكالية الهوية، مجلة المشكاة، 1997، ع26، ص:43

فتوظيف قالب الحلقة من شأنه تخليص الممارسة المسرحية في الجزائر من سطوة النسق الأرسطي مع تكسير نمطيـــة الحوار التنائي، بإدخال عنصر آخر تجلى في المجموعة/ الجوقة لإضفاء نكهة خاصة على النص والتمهيد لفرجة مرتقبة وهو أمر مقصود كما ورد على لسان (المجموعة)

<< **المجموعة :** **دخل الحاكي للسوق على جلد البندير**

تلايمت و دارت حلقة

تلاحت لجيابها و ملات جناح البرنوس

قالت تحكيلنا سيرة الأمجاد >> [360]

و هذا الإخبـــار سيوضح أكثر على لسان القوال / الحاكي الذي يحتل فيها الدرجة المهيمنة، إذ هو الموزع << يقوم أثناء أدائه للسرد بالاندماج في الإحداث تارة و بالخروج منها تارة أخرى بأداء جسدي مركب يصل في بعض الحالات إلى درجة عالية من التجريد>>[361] فيتقمص كل الشخصيات و يترجم على لسانها بعبارات تنبع من القلب و العقل معا، فهاهو يصرح قائلا:

<< **قال الحاكي:** **مي العابد شيخ كبير في قرية.... في جبال الهيه .....**

احنا هنا خالصين و انتم ثمة مخلصين باه تحضرو الفرجة ....

و حكاية الشيخ العابد تقدر تكون هذه الفرجة.....

نوصلوها لكم كما سمعنا.... وحنا سمعنا بدات مع الصباح .....>> [362]

فالسرد هو الأساس، وحاسة السمع تأخذ الأولوية بالنسبة للحضور وفق أنماط الإبهام، و هذا ما سمح لها بالوصول إلى المستويات عالية من التجريد بفضل التغريب (Distanciation) وتعدد المستويات.

وهنا يبدأ التوغل والسفر في ثنايا اللعب والإمتاع مع شخص "عمي العابد" الذي سيبرزكشخصية نافذة ومنتقـــدة أسهب في كلامه عن عودة الشهداء المرتقبة في ظرف أسبوع ، و لم يكن هذا الأخير ، هو الموضوع الرئيسي للـــنص، بـــل نموذجا مثاليا لتعرية الواقع وزيف أفكاره ومقاصده، وتناقضاته ليكشف عن مشاهد واقع جزائري متأزم بانتظاراته وتطلعاته

[360] محمد بن قطاف: الشهداء يعودزن هذا الأسبوع، ص: 1

[361] معاشو قرور: المسرح الجزائري(قراءة في الأصول)، مجلة الثقـــافة، 2005، ع 6-7، ص: 24

[362] محمد بن قطاف، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 2

ومعاناته في قالب فني بتوظيف أشكال فرجوية شعبية كانفتاحه على المسرح الاحتفالي المبني على التفاعل و الأخذ والعطـــاء ومحاورة الفكر الإنساني << فالحلقة كتقنية و كتجربة رائدة ينبغي تعميقها من المنظور الفني على أنها معطى إنـــساني و لأن العالمية تبدأ من المحلية بتعبير علولة >>[363] فهي ليست ملكا للجزائر وحدها، وإن كانت نابغة من مجتمعنا.

إن هذه الخصائص التي أبينا على ذكرها في مسرح الحلقة، تلتقي في واقع الأمر مع التحولات التي عرفها المـــسرح الحديث بصغة عامة، وهي تقترب بالخصوص من مسرح"بريخت برتولت Brecht Bertolt"

وتتقاطع معه في كثير من الأسس و الملامح الرئيسة، مثل الصيغة الملحمية، وكسر **الإيهام** (illusion) لدى السامع / المشاهد وإشراكه في صنع الفعل الدرامي.

وحينئذ فلا غرابة أن نلحظ أن كل كتاب و مسرحي (الحلقة) كانوا بريختيين من بينهم الناص" محمد بن قطـــاف" الذي جعل من الحلقة أسلوبا مسرحيا متقدما لذلك يبرز إمكانيتها الجمالية التي لا تختلف عن كثير من التقنيات الحديثة الـــتي تحقق شعبية الفرجة الشعبية << كبعض تقنيات المسرح الملحمي و المسرح داخل مسرح و المسرح الحيّ و كل التجـــارب المتقدمة في الغرب>>[364] و لذا فهو لا يتوانى عن اعتبار الحلقة فنا أصيلا

و في الختام يمكننا إدراج نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) ضمن النصوص الاحتفالية لكونه يعتمد على تعدد الأنفاس والحركات والأفعال التي تستلهم من التراث الجزائري والعربي والإنساني. وذلك بتفجيره لغة النص وحواراته للكشف عن مخزونها الجمالي والفكري والفني وإشراك المتلقي، مما أكسب النص حركية تنافت وخطية المسرح الدرامي التقليدي.

إن " محمد بن قطاف" شأنه شأن باقي الباحثين العرب الذين استغلوا التراث في كتاباتهم لتحقيق كتابة تجريبية، و في هذا الصدد نرى – في اعتقادنا- أن الفنان الحديث يعود إلى الماضي، إلى التراث متسلحا بروح الحداثة التي ترفض الاستسلام لمسلمات التراث.

و هنا يكون صدام الفنان الحتمي مع تراثه، وهو صدام لا يعني الانفصال أو الانقطاع عنه، لكي لا يحرم حداثته من عمق أساسي هو عمق الماضي.

---

[363] معاشو قرور: المسرح الجزائري (قراءة في الأصول)، مجلة الثقافة،2005، ع 6-7، ص: 24

[364] مصطفى رمضاني: ثورية الفعل الباني في مسرحية (مآذن المحروسة) ، مجلة المشكاة، 1997، ع26، ص: 27

2 ــ1 ــ 3 ــ المرجع الأدبي:

أ) ــ المقدمة الطللية و الاستهلال:

المقدمة الطللية هي الاستهلال الذي يفتتح به العمل الفني أو الأدبي حتى وإن اختلف في القــصيدة عنـــه في المسرحية أو في الرواية أو في السيمفونية اللحن الموسيقى و الأغنية.

و كما أن المقدمة الطللية أصل في القصيدة العربية القديمة فإن الاستهلال(*) أصـــل في الكتابـــة المـــسرحية الأرسطية أو الملحمية. و هل يمكن لنا أن نتحدث عن وشائج القربى بين جنسين مختلفين؟

وللإجابة نعتقد أنه يجوز لنا أن نصوغ هذه الوشائج داخل جدول يتقابل فيه الطرفان.

الاستهلال (مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع)	المقدمة الطللية (القصيدة العربية)
مرتبط برهان المسرحية	مرتبط بالشاعر نفسه
مرتبطة بكل الشخوص الرئيسية في النص المسرحي	مرتبطة بمكان معين ربط بين الشاعر و محبوبته الحقيقية أو المتخيلة.
التأرجح في الزمن بين الحاضر و الماضي	مرتبط بالحاضر ثم استرجاع الماضي واستشراف المستقبل
بداية الأحداث أو تمهيدها	هي إعلان عن نهاية قصة حب
صوت فردي أو جماعي يصور الفعل	هي صوت فردي يصوّر ما قبل أو بعد الفعل
جذب انتباه المتلقي	هي وقفة تخلص بكائية قبل اتخاذ القرار

مما لا شك فيه أن المقدمة الطللية و الاستهلال شكلان من أشكال الفن الأدبي و الشعري و الفني يخضع كل منـــها لقواعد فنية و أعراف جمالية تتصف بالثبات إلى حـــدّ ما.

(*) لا نرى من داع إلى تكرار ما سبق و أن أشرنا إليه في عنصر — الجامعية التصية – تفاديا من أن تصبح الدراسة مجرد عملية اجترار.

و كثيرا ما تتداخل عناصر شكل فني مع عناصر شكل فني آخر، فقد تختلط بعض عناصر الملحمة مع عناصر النص المسرحي، وقد يختلط السرد بالحوار وقد تختلط الغنائية بالدرامية وهكذا، ذلك لأن كثيرا من عناصر الفن تشكل العامل المشترك بين الفنون جميعها.

و إذا ما نظرنا في الاستهلال نجده قائما على صوت فردي يتشكل في الحاكي/القوال و الجماعي الذي عبرت عنه المجموعة مصورا الفعل، و الاستهلال هنا مرتبط بالشخصية الرئيسية شخصية (عمي العابد) كبداية للأحداث و التمهيد لها لجذب انتباه المتلقي فهو خاص بالجمهور الذي يستغرق في التلقي و هذا دليل التأثر و مرجعه قوة المؤثر أي قوة التعبير، و إن تفرعت الرهانات واختلفت من حيث تحقيقها.

و الاستهلال في المسرحية وقفة تناصية بالمقدمة الطللية في القصيدة وقفة تصوير لما بعد الفعل / الهجران و هو يمثل وقفة شعورية ذاتية بصوت الشاعر نفسه، و المقدمة لها علاقة بقصة انتهت، هي تعبير عن نهاية قصة كانت جزءا من الحدث الذي هو دافع للتعبير عنها.

و يبدو لنا أن " محمد بن قطاف" يمتلك ثقافة عربية كما أنه يمتلك ناصية الكتابة الدرامية وفق النسق الأوربي حيث تمثل فلسفة المسرح الغربي ونظرياته الدرامية المختلفة بدءا من أرسطو وكتاباته عن نظرية الدراما، وانتهاء "بريخت برتولت Brecht Bertolt" وكتاباته عن نظرية المسرح الملحمي (Théâtre épique)، وسواء أكانت هذه الكتابات نوعا من الاستجابة العملية المتكررة لدعوة البحث عن مسرح عربي أم كانت نتيجة للتفاعل الثقافي بين محصلة ثقافية غربية ومحصلة ثقافية شرقية.

ب) ــ التناص مع الحسّ الملحمي:

النص المسرحي لــ "محمد بن قطاف" يتناص فيه مع الحس الملحمي، لأن <<الشخصيات تكشف عن الأمور حين تتحرك في مواقف معينة>>[365] فصراع الطبقات ضد الانتهازية يعمل عند الناص على انتشار النشاط الإنساني في إطار من البطولة. فــ"محمد بن قطاف" في محتواه الإيديولوجي أي الحديث عن الانتهازية وكشفها باعتبار أن<<كشف الحقيقة معناه التغيير، و التغيير الكاشف و الرافض يعد من أفعال الثورة، لأن الرفض أهم وسائل الثورة >>[366]

[365] ينظر: جورج لوكاتش: الرواية، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص: 43

[366] نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1981، ص: 250

و إن كشف النص المسرحي الصفة المأساوية من انتحار البطل كاستدلال على مأساة العقل إلا أن الحدث " عمي العابد" الدرامي يحمل في طياته معنى التضحية والاستشهاد في سبيل المبدأ، وتبقى الرسالة دليلا قاطعا لتؤكد عودة الشهداء، واستمرار نضالهم في ظل حياتهم الجديدة و هذا ما يهدف إليه المسرح الملحمي.

و هكذا عبرت مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن التراث الجزائري من حيث الشكل الحلقة، و التراث العالمي ممثلا في المسرح الملحمي، وعن الإنساني ككل من حيث المضمون حيث يقول "الطاهر و طار": << ليس الشهداء، ملكا للجزائر، فهناك فيتنامي قرأ القصة كلما رآني يجري إليّ و يقلبني وهو يقول: لقد حكيت عن و ضعية عشتها>> [367]

و لا يسعنا إلا أن نعترف أن نص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) يتميز بتعدد أصواته وتوظيفه لتقنيات متعددة – سبقت الإشارة إليها في الميتانص- : كالراوي و الحلقة ، والمجموعة للربط بين عناصره ومشاهده، واعتمد على تحين التراث، وتوظيف الصيغ السردية واستخدامه للغة العامية كما تميز بحضور قوي لتقنية التغريب البريختية << نحن مسكونون بالإبداع – مهما تعدد شكله – الذي يحرك العواطف و يسائل الفكر(...) نحن أبناء الفرجة (...) أبناء الحلقة، أبناء الحكواتي، نحن في الجزائر صناع الفرح>>[368] فـ " محمد بن قطاف" في نصه المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) أعطى دفعا قويا للحوار و جمالية جديدة ببعد درامي، فكان الإبداع في اختيار النهاية بموت " عمي العابد" تحت عجلات القطار، ويعني بها رمزية ديمومة الحياة في إطار مسرح ملحمي بالقوال/ الحاكي.

2 ــ 1ــ 4 ــ المرجع الإيديولوجي (الفكر الاشتراكي):

أثار "محمد بن قطاف" في مسرحيته (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) قضايا اجتماعية و سياسية و صراعات طبقية، و مناصرة الطبقة الكادحة، و الدعوة إلى الثورة وعدم الاستكانة و نبذ الانتهازية، هذا السلوك، المهدد لمصالح الجماهير و بالتالي لمصالح الثورة، و القضايا عينها ما دعا إليه الخطاب الروائي في السبعينات الذي عبر عن << هموم الفئات و الشرائح و

---

[367] صحيفة أضواء الأسبوعية الجزائر، عدد الخميس 08 أكتوبر1987، ص 16

[368] محمد بن قطاف:المسرح لا يخضع لأي انتماء، مقال على الرابط التالي: (بتاريخ آخر تحديث: 2007/06/26)
http//thawra.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=454

الطبقات الصاعدة (...) و إثارة القضايا الاجتماعية السياسية و الثقافية، كما تتجسد في الصراع بين البرجوازية المحلية و مؤسساتها الرمزية الوالية و الفئات المستضعفة و الشغيلة و بأسلوب مغاير و شخصيات جديدة>>[369]

إذا فالمعركة قائمة دائما، على الصراع بين الخير و الشر فوجود هذه الطبقة الاستغلالية التي استفحلت فيها الخيانة فباتت تنخر في خيرات البلاد من شأنه استدعاء الشخصيات النزيهة و الطموحة إلى حياة أفضل لهذا الشعب، حياة لا وجود فيها للطبقية، حياة عدل و سلام إلى حدّ بعيد.

إذا "محمد بن قطاف" يمتلك شعورا قويا يربطه بالمجتمع، و هو أول شرط في الإيديولوجية الاشتراكية فانتماءه للمجموعة يجعله يضع يده على المشاكل الحساسة التي تثقل كاهل الشعب.

و عليه فـ "محمد بن قطاف" لا يأخذ الصراع كشكل هامشي، فهو صراع طبقي، جدلي وفق الرؤية الماركسية.

إن استشراف " محمد بن قطاف" للمرجعية التاريخية / الاشتراكية برؤية مقارنة بين الماضي والحاضر من خلال تتبعه للمسار التاريخي للأحداث وما شهده هذا المسار من انحرافات حادث عن الطريق المرسوم لها، التي رسمتها جهود الثورة وتضحياتها فالتاريخ الاشتراكي هو المادة التي تتشكل به الرواية وتتلون بلونه الإيديولوجي.

ولعل هذا يجعلنا نصل إلى أن دراسة التناص تحتاج إلى جهد كبير، كما تفرض مستلزمات قد يكون من العسير عمليا الوفاء بها، ولكن هذا لا يجعلنا نتوقف، لأن التناص –رغم حاجته إلى تضافر جهود شتى– إلا أنه يعد قانونا جوهريا في الدراسات الحديثة.

وهذا ما حاولناه من خلال إستراتيجية **التناص** كتقنية في فتح النصّ، ذلك أنّ **التناص** قدر كلّ نصّ وبالتعبير القديم لا يعدو أن يكون وقع الحافر على الحافر. ونعتقد أن النص الإبداعي– مهما قيل– نسخة غير متكررة.

و بما أن التناص جهد تأويلي خاص يرشحه المتلقي بوساطة عوامل عدة، ينبغي في هذه الحالة ألا نحمل النص حمولات معرفية غير نابعة منه إلا بقدر ما يحيل عليه النص و على وفق ربط قرائن موجودة و لذلك ننبه منذ البداية إلى أن قراءتنا للتناص في هذا البحث هي قراءة مقترحة و ليست نهائية.

---

[369] بن جمعة بوشوشة، الرواية المغاربية و قضيته المرجع و التلقي.التبين ثقافية أبداعيـــة ت/ الجاحظية، 1995، ع9،ص 19

الخـــــاتـــمـــــــة

خاتمـــة:

نجد أنفسنا لا نحبذ كتابة خاتمة لهذا البحث – الرحلة مطلقا، لاعتقادنا بأن لا نهاية للسؤال، و ما من جـــواب نهائيّ يمكن أن يتوقف عنده بحث يعـــلن قلقـــه، أو أن يطمئن إليه باحث اطمئنانه الكليّ.

فالنتائج متنوعة و متناثرة في ثنايـــا البحث، و ما على القارئ إلاّ أن يستخلصها على مستوى كل فصل.

و مع ذلك نسجل أهمّ النتائج التي توصلنا إليها في حدود ما أنجزناه:

1 ـــ بداية شكل الفصل الأول في المهاد النظري تأطيرا للمفاهيم الإجرائية الموظفة في الدراســـة كمـــصطلح **التنـــاص** (Intertextualité) و **المتعاليـــات النـــصية** (Transcendante) واللـــذين اتـــسما بالـــضبابية المـــصطلحية و المفهومية، فحددنا طريقة توظيفهما – في الدراسة- و أكدنا أنهما مفهومان غربيان التبسا بتراثنا النقدي العربي.

و لعل عدم اكتمالهما، في بلد المنشإ ذاتـــه، هو أحد الأسباب التي جعلتهما غير واضحي التصور في الأذهان.

2 ـــ انحسر **التناص** (Intertextualité) ليكون نمطا من الأنماط الخمسة **للمتعاليات النصية** (Transcendante) ، كما أنه لا يقتصر على الشعر و السرد؛ بل هو شامل لكل الأجناس بما فيها المسرح و السنيما.

3 ـــ شكل البحث تجربة / مغامرة و ذلك لكونه:

أ) اتـــخـــذ النص المسرحي الجزائري مدونـــة وحـــلا للاشتغال مع العلم أن الباحثين تستهويهم النصوص السردية أو الشعرية ويعزفون كلية عن النص المسرحي سيمـــا الجزائري.

ب) حاول البحث أن يضيف رؤية أخرى لجـــدل التراث و **الحداثـــة** (Modernité)

ج) لعل هذه الدراسة الوحيدة – فيما نعلم – أنجزت المتعاليات النصية في صورة تطبيقية شاملة لكل الأنماط.

قائمـــــــــة

المصـــادر والمراجـــع(*)

* تم توثيق مراجع اللغة العربية حسب لقب المؤلف، بالترتيب الهجائي
* تم توثيق مراجع اللغة الأجنبية أو المترجمة على حسب ما وردت في الهوامش
* تم توثيق المجلات حسب تاريخ صدورها

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

1.ابن قطاف محمد : مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مخطوط)

ثانيا: المراجع:

1 ـــ المراجع باللغة العربية:

1. **إبراهيم أنيس:** الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 5 ، 1975.
2. **إبراهيم عبد الله:** السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2000.
3. **ابن الأصبع المصري:** تحرير التحبير(في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن)، تح: حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، (د ط)، 1963.
4. **ابن سهلال الإشبيلي الأندلسي:** ديوان ابن سهل الأندلسي: تح:إحسان عباس، دار صادر، بيروت،لبنان، (دط)، 1967.
5. **أبو حزرة جرير بن عطية (جرير):** ديوان جرير: (د.تح)، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، (د ط).
6. **أبو الحسن حازم القرطاجني:** منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،لبنان، ط2، 1981.
7. **أبو الحسن عبد الحميد:** حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط 2، 1993.
8. **أبو الحسن علي القاضي عبد العزيز (الجرجاني):** الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: محمد إبراهيم و علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
9. **أبو الرضا سعد:** معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، الاسكندرية، مصر، ط1، 1989.

10.**أبو الطيب أحمد بن الحسين (المتنبـــي)**: ديوان أبي الطيب: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996، مج 2.

11.**أبو عبادة الوليد بن عبيد (البحتري)**: ديوان البحتري: تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف مصر،ط2، (د ت)، ،ج 2

12.**أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ**: البيان و التبيين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1981، ج3.

13. **أبو علي الحسن بن رشيق**: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: محمد يحيى الدين، عبد الحميد، دار الجيل بيروت، لبنان،

ط5 ،1981،ج1 /2.

14.**أبو علي محمد بن الحسن(الحاتمي)** :حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح:جعفر الكتاني، دار الرشيد، العراق، (د ط)، 1979،ج2.

15.**أبو فراس همام بن غالب (الفرزدق**: ديوان الفرزدق، (د تح) ، دار صادر بيروت، المجلد الأول، المجلد الثاني،(د ط)، 1966.

16.**أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (الزمخشري): الكـــشـــاف عن حقائق التتريل و عيون الأقاويل في وجـــوه التأويل، مكتبة مصر، جمهورية مصر العربية،) د ط) ، (د ت) ، ج 4/1**

17.**أبو القاسم سعد الله**: تجارب في أدب الرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1983.

18.**أبو مالك غياث بن الغوث** : ديوان الأخطل شاعر بني أمية،تر: السيد مصطفى غازي، دار المعارف، بمصر، ط2، (دت)

19.**أبو منصور عبد الملك الثعالبي**: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط7، 1983،ج3.

20.**أبو موسى محمد**: خصائص التراكيب (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، مكتبة وهبة، القاهرة،مصر، ط7، 2006.

21.**أبو هلال الحسن (العسكري**): كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، تح: علي البجاوي و محمد أبو فاضل، دار الفكر العربي، ط2، (دب) ، (دت).

22.**أحمد أسعد سامية:** في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د ط)، 1976.

23.الأحمد سليمان الأحمد: دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأجيال دمشق، سوريا، ط 1، 1973.

24.**احمد مكي الطاهر:** امرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية حياته و شعره، دار المعارف، مصر، ط2، 1970.

25.**الأدرع الشريف:** وجوه و أقنعة(دراسات و كتابات في المسرح)، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2007.

26.**إسماعيل عبد الرحمن:** المعارضات الشعرية، النادي الأدبي، جدة، السعودية،(د ط)، 1994.

27.**إسماعيل عز الدين:** التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب, القاهرة،مصر، ط4، (دت).

28.**الأسود فاضل:** السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1، 1996.

29.**أوكان عمر:** لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1991.

30.**أوكان عمر:** مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق، (د ب)، ط 2، 1994.

31.**أوكَان عمر:** دلائل الإملاء و أسرار الترقيم، أفريقيا الشرق، طرابلس، ط 1، 2002.

32.**الباردي محمد:** في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، (د ط)، 1996.

33.**بحراوي حسن:** بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1990.

34.**باشتارزي محي الدين محمد:** دار منين الروضة، (دط) ، 1944، ج1.

35.**بلحبيب رشيد:** إفادات التقديم وأشكاله الدلالية ، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا،(دط)، 2000.

36.**بلخير عمر:** تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2003.

37.**بلعابد عبد الحق:** عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

38. **البقاعي محمد خير:** آفاق التناصية المفهوم و المنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر, ط1، 1998.

.1979.39

40. **بن الأثير ضياء الدين**: المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1990، ج2.

41. **بن حسن المنصف**: العبيد و الجواري في حكايات ألف ليلة و ليلة، سراس للنشر، تونس،(د ط)، 1994.

42. **بن خلدون عبد الرحمن**: المقدمة، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت،لبنان، ط 2، 1996.

43. **بن عبد العالي عبد السلام**: التراث و الهوية (المؤلف في تراثنا الثقافي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1987.

44. **بن ظافر الشهري عبد الهـــادي**: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة، بيروت،لبنان، ط 1، 2004.

45. **بنيس محمد**: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير ، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1985.

46. **بنيس محمد**: الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاتها التقليدية) دار توقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

47. **بهجت منجد مصطفى**: الأدب الأندلسي، مطبعة جامعة الموصل، العراق،(د ط)، 1988.

48. **بوحوش رابح**: الأسلوبية و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د ط)، (د ت).

49. **بوحوش رابح**: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر،(د ط)، 2006.

50. **بوديبة إدريس**: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، دراسات نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط 1، 2000.

51. **بورايو عبد الحميد**: منطق السرد(دراسة في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1994.

52. **بوعليبة ولد محمد**: النقد الغربي و النقد العربي (نصوص متقاطعة دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد و يمنى العيد)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2002.

53. **بوكروح مخلوف**: الأشكال المسرحية العالمية و علاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض: المسرح العربي، الدورة الأولى، وزارة الثقافة،(د ط)، 1994.

54.**بيوض أحمد**: المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 – 1989)، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 1998.

55.**التبريزي الخطيب**: شرح اختيارات المفصل، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ج1.

56.**توفيق الحكيم**: الفنان(فن المسرحية) دار الكتاب الجديد، (دب)، (دط)، (دت).

57.**ثليلاني أحسن:** زيتونة المنتهى (مجموعة مسرحيات)، منشورات اتحاد كتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر،(د ط)، 2004.

58.**الجارم علي و مصطفى أمين**: البلاغة الواضحة مع دليلها، ديوان المطبوعات الحامعية، وهران، الجزائر، (د ط)، (د ت).

59.**الجزار محمد فكري**: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر، ط 1998،1.

60. **الجعافرة محمد**: التناص و التلقي، دار الكندي،(د ب)، ط1، 2003.

61.**جلال الدين السيوطي عبد الرحمن** : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، دار الفكر ، ج1 ، ص. 486

62.**الحجمري عبد الفتاح**: عتبات النص (البنية و الدلالة)، شركة الرابطة ، الدار البيضاء، مغرب، ط1، 1996.

63.**حرب علي**: مداخلات (مباحث نقدية حول أعمال محمد عابد الجابري، حسين مروة، هشام جعيّط، عبد السلام بن عبد العالي، سعيد بن سعيد)، دار الحداثة، لبنان، ط 1، 1985.

64.**حمادة إبراهيم**: طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، مصر ، (د ط) (د ت).

65.**حمودة عبد العزيز**: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، نيسان (أفريل)،1998، ع 232.

66.**دنينوس ابراهم**: نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق في العراق(أول نص مسرحي عربي حديث)، تح: مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، (د ط)، 2003.

67.**دوارة فؤاد**: الفنان في عصر العلم و مقالات أخرى، دار الحرية للطباعة، بغداد، الجمهورية العراقية، (د ط)، 1977.

68.**الراجحي عبده**: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1984.

69.**الراعي علي**: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط 2، 1999.

70.**رزق صلاح**: أدبية النص، دار غريب ، القاهرة، مصر، (د ط)، 2002.

71.**رمضاني بوعلام**: المسرح الجزائري بين الحاضر و الماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د ط)، (د ت).

72.**رمضان عبد التواب**: لحن العامة و التطور اللغوي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1967.

73.**الركيبي عبد الله**: الشعر الديني الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1981.

74.**زبادية محمد لخضر**: من أعلام النقد العربي الحديث و المعاصر دراسة في المنهج، لأعمال الطباعة و النشر و الحسوب و الخدمات المكتبية، الجزائر، (دط) ، (دت).

75.**زكريا ميشال**: الألسنية المبادئ و الأعلام (علم اللغة الحديث)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، (د ط)، 1980.

76.**زياد جلال**: المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 1992.

77.**سرحان سمير**: دراسات في الأدب المسرحي، هلا للنشر و التوزيع ، الجيزة مصر، ط1،2006.

78.**سعيدي محمد**: التشاكل الإيقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط) ، 2009.

79.**سلطان منير**: التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2004.

80.**سويرتي محمد** : النقد البنيوي و النص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي المنهج البنيوي – البنية – الشخصية)، إفريقيا الشرق، (د ب)، (د ط)، 1991.

81.**السيد فضل**: نظرية ابن خلدون في فعالية النصوص(قراءة في نص قديم)، دار المعارف الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت).

82.**الشايب أحمد**: تاريخ النقائض في الشعر القديم، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط2، 1999.

83.**شحاتة حازم**: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)،1997.

84.**شكري عبد المجيد**: الدراما المرئية، العرب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1995.

85.**شكري غالي**: أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 2، 1979.

86.**الصفراني محمد**: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، بيروت،لبنان، ط 1، 2008.

87.**صلاح فضل**: بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1992.

88.**ضيف شوقي**: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5، (د ت).

89.**طبانة بدوي**: السرقات الأدبية، دارالثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1986.

90.**طرفة بن العبد**: ديوان طرفة ، تح :علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د ط)، (د ت) .

91.**عابدين عبد المجيد**: من أصول اللهجات العربية في السودان، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (د ط)، 1989.

92.**عبد الجليل عبد القادر**: علم اللسانيات الحديثة (نظم التحكم و قواعد البيانات)، دار الصفاء، عمان، ط1، 2002.

93.**عبد الرزاق بلال**: مدخل إلى عتبات النص،إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1،2000.

94.**عبد القاهر عبد الرحمان** (**الجرجاني**): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1978،

95.**عبد المطلب محمد**: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)،القاهرة، مصر، ط1،1995.

96.**العجيمي محمد ناصر**: في الخطاب السردي نظرية Greimas ، الدار العربية للكتاب، (د ب)، (د ط)، 1993.

97.**عرسان علي عقلة**: الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط3، 1985.

98.**عزام محمد**: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2001.

99.**العشماوي محمد زكي**: المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان،
(د ط)، (د ت).

100. **عصمت رياض**: بقعة الضوء(دراسات تطبيقية في المسرح العربي)، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا، (د ط)، 1975.

101. **عطية مختار**: التقديم و التأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية،مصر،
(د ط)، 2005.

102. **على أحمد سعيد (أدونيس)**: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت ، لبنان، ط1،1980.

103. **علي بن الحسين أبو الفرج (الأصفهاني)**: كتاب الأغاني، طبعة دار الشعب، مصر، (د ط)، (د ت)، ج1.

104. **علي علي مصطفى صبح**: من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية و النقدية، دار المريخ، الرياض، سوريا، (د ط)، 1985

105. **عمر مختار أحمد**: الألوان و اللغة، دار البحوث العلمية، الكويت، ط 1، 1982.

106. **عنترة بن شداد**:ديوان عنترة و معلقته :تح: خليل شرف الدين، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان،(د ط)، 1997.

107. **عواد علي**: غواية المتخيل السردي (مقاربات لشعرية النص و العرض و النقد)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1997.

108. **الغذامي عبد الله محمد**: الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية ،نظرية وتطبيق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، بيروت لبنان، ط 6، 2006.

109. **الغذامي عبد الله**: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، (د ط)، 1994.

110. **غنيمي هلال**: الأدب المقارن، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط 9، 1981.

111. **الفاخوري حنّـــا**:الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)

112. **فرحات أحمد**: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1984.

113. **قدامة بن جعفر**: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، مصر، ط1 ، 1974.

114. **القزويني الخطيب**: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1975.

115. **قطاية سلمان** : المسرح العربي من أين و إلى أين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط) ،1972.

116. **قطوس بسام موسى**: سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1،2001.

117. **قلعه جي عبد الفتاح رواس**: مسرح الريادة الأهالي للطباعة و النشر، دمشق، سوريا، (دط)، 1988.

118. **قـــنشوبة أحمد**: الشعر الغـــضّ (اقترابـــات من عالم الشعر الشعـــبي)، منشورات الرابطـــة الوطنية للأدب الشعبي، (د ب)، (د ط)، (دت).

119. **كاظم جهاد**: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، (دب) ،ط 2، 1993.

120. **كرو محمد أبو قاسم و شريط عبد الله**: شخصيات أدبية من المشرق و المغرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1966.

121. **كفافي محمد عبد السلام**: في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1972.

122. **الكيلاني إبراهيم**: "الأوراق" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،(دط)، 1972.

123. **الكيلاني نجيب**: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الإسراء للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 1991.

124. **كيليطو عبد الفتاح**: الأدب و الغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 2، 1983.

125. **لحميداني حميد**: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،ط 3، 2000.

126. **لمباركية صالح**: المسرح في الجزائر (النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (د ط)، ج2/1 ،2005.

127. **مباركي جمال**: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،(د ط)، 2003.

128. **محبك أحمد زياد**: المسرحية التاريخية، دار طلاس، دمشق، سوريا، (د ط)، 1989.

129. **محمد بن أحمد ابن طباطبا (العلوي)**:عيار الشعر تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط 3، (د ت).

130. **امرئ القيس**:ديوان امرئ القيس ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، ط2، (دت).

131. **مرتاض عبد الملك**: فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1983.

132. **مرتاض عبد الملك**: عناصر التراث الشعبي في رواية اللاّز ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د ط)، 1984.

133. **مرتاض عبد الملك**: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1986.

134. **مرتاض عبد الملك**: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1990.

135. **مرتاض عبد الملك**: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

136. **مرتاض عبد الملك**: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية حركية لرواية (زقاق المدق) ، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

137. **مرتاض محمد**: الخط العربي و تاريخه، ديوان مطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1994.

138. **المرتجى أنور**: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق،(دب)، ط1 ،1987.

139. **المرزوقي سمير و شاكر جميل**: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا و تطبيقا)، الدار التونسية للنشر، تونس، ط 1، (د ت).

140. **المرزوقي محمد**: الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، (د ط)، 1967.

141. **مرعي حسن**: المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

142. **مستغانمي أحلام**: ذاكرة الجسد (رواية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 22 ،2007.

143. **المسدي عبد السلام**: الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1982.

144. **المصفار محمود**:التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، مطبعة التسفير الفني، تونس، (د ط)، 2000.

145. **مصايف محمد**: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي (من أوائل العشرينيات من هذا القرن إلى أوائل السبعينيات منه)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، (د ط)، 1979.

146. **مصايف محمد** : النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، (د ط)، 1983.

147. **مفتاح محمد**: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيـــضاء، المغـــرب، ط3، 1992.

148. **مفتاح محمد**: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1،1999.

149. **مفتاح محمد**:التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

150. **مفتاح محمد**: دينامية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2006.

151. **معلا محمد نديم**: مقالات نقدية في العرض المسرحي،دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.

152. **مكاوي عبد الغفار**: المسرح الملحمي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1977.

153. **الملخ حسن خميس**: رؤى لسانية في نظرية النحو العربي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2007.

154. **مندور محمد**: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، (د ط) (د ت).

155. **المنصف بن حسن**: العبيد و الجواري في حكايات ألف ليلة و ليلة، سراس للنشر، تونس،(د ط)، 1994.

156. **موافي عثمان**: الخصومة بين القدامى والمحدثين ، دار المعرفة الجامعية ،القاهرة، مصر،ط 4، 2000.

157. **الناجي سعيد**: قلق المسرح العربي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط 1، 2004.

158. **النادري محمد أسعد**: المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط 34، 1997، ج2.

159. **ناهم أحمد**: الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1981.

160. **نايف محمود معروف**: خصائص العربية و طرائق تدريسها، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط 5، 1998.

161. **نجم محمد يوسف**: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، لبنان، (دط)، 1955 .

162. **نصار حسين**: الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، (د ط)، 1980.

163. **نصيف جميل**: نظرية المسرح الملحمي، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، (د ط)، 1973.

164. **نورالدين عمرون**: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت باتنة، الجزائر، ط 1، 2006.

165. **نور سلمان**: التناص في شعر الرواد(دراسة)، دار الآفاق العربية، القاهرة،مصر، ط 1،2007.

166. **الوحش أشرف محمد**: أجمل الأسماء للبنين و البنات و معانيها، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط1،2007.

167. **وطار الطاهر**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 1999.

168. **وطار الطاهر**: **الشهداء** ... يعودون هذا الأسبوع (مجموعة قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 3، 1984.

169. **ويس محمد أحمد**:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1،2005.

170. **اليازجي ناصيف**:العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الجيل، بيروت، ط2 ، 1996.

171. **يحياوي رشيد**:الشعر العربي الحديث(دراسة في المنجز النصي)، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 1998.

172. **يقطين سعيد**: انفتاح النص الروائي (النص السياق)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،الدار البيضاء، المغرب،ط 1، 1989.

173. **يقطين سعيد**: الرواية و التراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان،الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1992.

174. **يقطين سعيد**: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب،ط 3، 1997.

175. **يقطين سعيد**: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان / الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.

176. **يمنى العيد**: السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 2 ، (د ت).

2- المراجع المترجمة

1. **أرسطو**:فـــن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 1999
2. **ألارديس نيكول**: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، ، دار سعاد الصباح، الكويت**،** ط 2 (دت).
3. **آن روبول و جاك موشلار**: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس و محمـــد الـــشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني،دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003 .
4. **أوتن ميشال**: وآخرون: نظريات القراءة (من البنيوية إلى جمالية التلقي) : ،تر:عبد الرحمن بـــوعلي ،دار الحـــوار، دمشق، (د ط)، 2004.
5. **باختين ميخائيل**: شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986
6. **بارتشت بريجيته**: مناهج علم اللغة (من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي)، تر: سعيد حسن بحيرى، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط 1، 2004.
7. **بوتيتسيفا، تمارا ألكساندر وفنا** :ألف عام وعام على المسرح العربي، تر. توفيق المؤذن، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط2، 1990.
8. **تودوروف**: نقـــد النقـــد، تر:سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص: 73
9. **جغلول عبد القادر**: الاستعمار و الصراعات الثقافية، تر: سليم قسطون، دار الحداثة، بـــيروت، لبنـــان، (د ط)، 1984.
10. **جورج لوكاتش**: الرواية، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، (د ط)، (د ت)،
11. **جوليا كريستيفا**: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997
12. **جيرار جنيت**: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي،بلد، ط 1، 2000.
13. **جيرار جنيت و آخرون**: نظرية السرد " من وجهة النظر إلى التبئير " تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1989.
14. **روجرم بسفيلد**: فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة النهضة، القاهرة مصر ، (د ط)، 1964 .

15.**روجر بسفيلد "الابن"**: فن الكاتب المسرحي، تر: الدريني خشبة، مطبعة نهضة، القاهرة مصر ، (د ط)، 1978.

16. **رولان بارت**: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1981

17.**رولان بارت**: لذة النص، تر: فؤاد صفا و الحسين سبحان، دار توبقال،دار البيضاء ، المغرب،(د ط)، 1988

18.**رولان بارت** : في كتاب آفاق التناصية المفهوم و المنظور، تر: محمد البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر، (د ط)، 1998

19.**رولان بارت**: نقد و حقيقة ، تر: منذر عيلشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994.

20.**علالو**: شروق المسرح الجزائري (1926-1932)، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (دط)، 2000.

21.**علولة عبد القادر**: من مسرحيات علولة :الأقوال، الأجواد، اللثام (مداخلة عبد القادر علولة في المحاورة للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح، برلين الشرقية 15-21 نوفمبر 1987)، تر: جمال بن العربي، موفم للنشر، الجزائر،(د ط)، 1997.

22.**لنداو، يعقوب م**. : دراسات في المسرح والسينما عند العرب. تر. أحمد المغازي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1972.

23.**هامون فيليب**: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، الرباط، المغرب، ط 1، 1990.

24.**وروبرت دي بوجراند**: النص و الخطاب و الإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 1، 1998.

25.**يان موكاروفسكي**: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح ، عدد من المؤلفين، تر: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق،سوريا، (دط)، 1997.

26.**يوري سولوكوف**: الفلكلور و قضاياه التاريخية، تر: حلمي شعراوي و آخرون، القاهرة،مصر،(د ط)،1971.

3- المراجع الأجنبيـــة

1. **Algirdas Julien Greimas :** du Sens, ed. Seuil, Paris,1970.
2. **Algirdas Julien Greimas :** sémantique structurale, Recherche de Méthode, 3ème éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2002
3. **Anne Maurel :** la critique, ed. Hachette, Paris, 1994.
4. **Anne Ubersfled :** lire le théâtre, 2eme éd. Sociales, Paris, 1981.
5. **Bachtarzi Mehieddine:** memories, SNED, Alger, 1984, T2.
6. **Bakhtine Mikhaïl:** la poétique de Dostoïevski, ed. Seuil, Paris,1970 .
7. **Bernard Le chabonnier Dominique**, Rincé Pierre, Brunel Chritaine Moatti: littérature textes et documents: introduction historique de Pierre Miquel XX siècle. Collection Henri Mitterand. France, Juillet 1998.
8. **Dominique Maingueneau:** pragmatique pour le discours littéraire, ed. Bordas, Paris, 1990.
9. **Ferdinand De Saussure:** cours de linguistique générale, éd. Talantikit, (la nouvelle collection), Bejaia, 2002.
10. **Gérard Genette:** seuils, éd. Seuil, Paris, 1987.
11. **Gérard Genette:** figures III, éd. Seuil, Paris, 1972.
12. **Gérard Genette:** palimpsestes, la littérature au second degré, éd. Seuil, Paris, 1982.
13. **Julia Kristeva:** la Révolution du langage, col, Tel., Quel, éd. Seuil, Paris 1974.
14. **Julia Kristeva:** présentation de la poétique de Dostoievski, éd. Seuil, Paris ,1970.
15. **Julia Kristeva:** le texte du roman, éd. Mouton, Paris , 1979.
16. **Léo Hoek :** la marque du titre, (dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle), éd. Mouton, Lahaye, Paris, New York, 1981.
17. **Léon Somville:** intertextualité dans les méthodes du texte (Introduction aux études littéraire), éd. Du culot, Op. Cit , Paris-Gembloux ,1987**.**
18. **Louri Lotman:** la structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Henri Meschonnic, ed. Gallimard, France, 1973.
19. **Mohamed Aziza:** la calligraphie Arabe, ed. Société Tunisienne Diffusion, Tunis, 1973.
20. **Mohamed Aziza:** regards sur le théâtre arabe contemporain, Tunis, MTE1970.
21. **Philippe Lejeune:**le pacte autobiographique, ed. Seuil, Paris, 1975.
22. **Oswald Ducrot:** Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique, 3ème ed. Hermann Paris, année?
23. **Roland Barthes:** le plaisir du texte, ed. Seuil, Paris, 1973.

4 ــ المــعاجـــم باللغة العربية

1. **أبادي الفيـــروز (محمد بن يعقـــوب)**:القاموس المحيط، مؤسسة الحـــلبي و شركاؤه للنشر والتوزيـــع،(دب)،(د ط)،(د ت)، مج 2.

2. **إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر و آخرون**:المعجم الوسيط، دار العودة إســـطنبول، تركيا، (د ط)، 1989، ج 1.

3. **أبو فرحة خلال**:الموسوعة النفسية، دار أسامة، الأردن عمان، ط1، 2000.

4. **أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف بابن منظور**:لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت) ، مج 4،5،6 ،،15،11،7 .

5. **أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري** : أساس البلاغة، تح: عبد الرحمن محمود، دار المعرفـــة للطباعـــة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

6. **إلياس ماري و حنان قصاب**:المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون بيروت،لبنان، ط1،1997.

7. **أنيس إبراهيم و عبد الحليم منتصر و آخرون**:المعجم الوسيط، مطابع دار المعارف،القاهرة، مصر، ط 2، 1973 مج2.

8. **البازغي سعد و الرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، / الدار البيضاء ا، المغرب،ط3**، 2002

9. **البستاني كرم ، و بولس موترد، و عادل أنبوبا و آخرون**:المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 31، 1991.

10. **بن مالك رشيد**:قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي/ إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة،(دب)،

11. **بوزواوي محمد**: قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار،دار مدني، الجزائر، (دط)، (دت).

12. **التونجي محمد**: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ج1.ج2

التونجي محمد و راجي الأسمر: ا لمعجم المفصل في علوم اللغة (الألسنيات)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993 ، ج 1.

13. **تيودوري قسطنطين**:المنجد (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط 2، 1997.

14. **جلال الدين السيوطي عبد الرحمن**: المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، دار الفكر ، ج1.

15. **حجازي سمير** :المتــقن:معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

16. **حجازي مصطفى**:مجد المؤسسة الجامعية للدراسات،(دب)، ط 4، 2002.

17. **الحفني عبد المنعم**:المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي،القاهرة،مصر، ط3، 2000.

18. **الحموي ياقوت**: معجم الأدباء ، تح، إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي،(دب)، ط1،1993.

19. **خدوسي رابح**:موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، دار الحضارة بئر التوتة، الجزائر، ط1، 2003.

20. **عبد الرحيم محمد**:كنوز العلم و المعرفة في الأعلام و الأسماء و الكنى (الموسوعة الثقافية)، دار الراتب الجامعية، بيروت ، لبنان، ط1، 2004.

21. **علوش سعيد**:المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء،المغرب، ط 1، 1984.

22. **الغلاييني مصطفى**:جامع الدروس العربية (موسوعة في ثلاثة أجزاء)، (دب)، (دط)،(دت)،ج1.

23. **وهبه مجدي**:معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د ط)، 1974.

24. **وهبة مجدي و المهندس كامل**: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ،(دط) ،1979

25. **لونيسي رابح**: سلسلة أبطال من وطني،دار المعرفة، الجزائر، (د ط)، 2000.

5 ــ المـــعـــاجــــم المـــتـــرجــمـــة

1 ــ جان لابلانش، بونتاليس ج.ب: .معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات،(دب)، ط4، 2002.

6 –المـــعاجـــم باللـــغـــة الأجـــنبـــيـــة

1-**Algirdas Julien Greimas** : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage classique, éd. Hachette, Paris 1979.

2-**Le petit La rousse** illustré, le dictionnaire de référence pour toute la famille, Montparnasse, Paris Cedex 06

3-**Le Grand Robert** de la langue Français, Toure 4, Paris, 1985.

4-Le Robert, dictionnaire du français, Paris, 2003.

5-**Claude kannas:** Larousse, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, assistée de Janine Faure, décembre, 1994.

6-**Dictionnaire des littératures** (Historique, Thématique, et Technique), ed. Librairie, La rousse, Paris, 1990, T1.

7-**Dictionnaire des littératures** (Historique, Thématique, et Technique), ed. Librairie, La rousse, Paris, 1991, T2.

7- الرسائل الجامعية

1 ـــ أحمد منور: مسرح أحمد رضا حوحو(دراسة أدبية تحليلية مقارنة) ، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989.

8- الــمجــلات و الصـــحـــف

أ)المــجلات

1. الشلبي"آل": استفتاء عن واقع الأدب المسرحي، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،**1972**، ع1.
2. جروة علاوة وهبي: المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير، **مجلة الأصالة**، تصدرها وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية، الجزائر، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر(تشرين الأول/ تشرين الثاني/كانون الأول) ،**1974**، السنة 3 ،ع 22.
3. برشيد عبد الكريم: أغلب المسرح العربي الراهن استهلاكي، **مجلة دراسات عربية**، المغرب، ماي (أيار) ،**1979**، السنة 15، ع7.
4. ميشيل عفلق: البعث و التراث، **مجلة أقلام**، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العراق، أفريل (نسيان)، **1980**، السنة 15، ع7.
5. بن شنب سعد الدين: المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر: عائشة حمار، **مجلة الثقافة**، الجزائر، **1980**، السنة 10، ع 55.
6. بوكروح مخلوف: المسرح الوطني البحث عن الذات، **مجلة الجيش**، الجزائر، ماي (أيار) ، **1980** ،ع 194.
7. بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، **مجلة آمال**، الصادرة عن وزارة الثقافة، الجزائر،**1982**، ع 6/5
8. جرار جميلة: المسرح الثورة التحريرية، **مجلة الأصل**، الجزائر، نوفمبر (تشرين الثاني)، **1983**، ع 2.
9. منور أحمد: مدخل إلى المسرح الجزائري، **مجلة الثقافة و الثورة**، الصادرة عن وزارة التعليم و البحث العلمي، الجزائر،**1983**، ع 10.
10. بهى عصام: اللغة في المسرح النثري، **مجلة فصول النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر(تشرين الأول، تشرين الثاني ، كانون الأول)، **1984**، مج 5 ،ع1.
11. صبري حافظ: التناص و إشارات العمل الأدبي، **مجلة البلاغة المقارنة** (ألف)، الجامعة الأمريكية، القاهرة ، مصر، ربيع 1984، ع4.

12.العشري جلال: ماكس فريش و مسرح المستقبل الحر، **مجلة الفيصل**،دار الفيصل الثقافية، السعودية، أوت (أغسطس)، **1984**، السنة 8 ، ع89 .

13. باختين ميخائيل: المتكلم في الرواية، تر: محمد برادة، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1985، مج 5، ع 30،

14.بياز أبي صعب: نظرة على المسرح الجزائري مع زياني شريف عياد، **مجلة اليوم السابع**، الصادرة عن شركة الأندلس الجديدة، باريس،فرنسا، ديسمبر (كانون الأول) ، **1985**، السنة 2، ع 86.

15.لسلالي علي "علالو": شروق المسرح الجزائري (1926-1932)، تر: أحمد منور، **مجلة حقائق**، الصادرة عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر، نوفمبر/ ديسمبر (تشرين الثاني/ كانون الأول)،**1986**، ع 39-40.

16.مفتاح محمد: التحليل السيميائي أدواته و أبعاده ، **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية**(سال)، الدار البيضاء، المغرب، خريف **1987**، ع1.

17.لحميداني حميد: سوسيولوجيا الرواية، من البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النصّ، **مجلة دارسات سيميائية أدبية لسانية**

(سال)، الدار البيضاء المغرب، خريف**1987** ، ع1.

18.عمر حلي: مفهوم التناص عند باختين، **مجلة الرصيف** ،(دب)، 1988، **ع1**.

19.بول ريكور: النص و التأويل، تر: منصف عبد الحق، **مجلة العرب و الفكر العالمي**، بيروت، صيف، **1988**، ع 3.

20.رولان بارت : نظرية النص ، تر محمد خير البقاعي، **مجلة العرب والفكر العالمي** ،بيروت، لبنان ،**1988**، ع3.

21.سلام دليلة: لم يعد الشهداء هذا الأسبوع، **مجلة المسار المغربي**، الصادرة عن الوكالة الوطنية للنشر و الإشهار، الجزائر، مارس (آذار) ،**1988**، ع 13 -14.

22.مرتاض عبد الملك: في نظرية النص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، سوريا، جانفي (كانون الثاني)، **1988**، ع 1-2.

23.رولان بارت: لذة النص، تر: محمد الرفرافي و محمد خير البقاعي، **مجلة العرب و الفكر العالمي**، بيروت،لبنان، **1990**، ع10.

24.مرتاض عبد الملك: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، **مجلة علامات النقد الأدبي**، جـــدة، السعودية، **1991**، ع1.

25.المغيض تركي: التناص في معارضات البارودي، **مجلة أبحاث اليرموك**، سلسلة الآداب و اللغويات،الأردن، **1991**، ج9،

ع 2 .

26.عبد الواحد لؤلؤة: في مقاله التناص مع الشعر الغربي، **مجلة الوحدة** ،المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط المغرب، أوت

(أغسطس)، **1991**، ع 83/82.

27.الصغير محمد: العدد "7 " في التراث الديني و الإنساني، **مجلة المساءلة**، جامعة الجزائر، الجزائر، **1992**، ع 2.

28.مفتاح محمد: دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل، **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية** (سال) الدار البيضاء، المغرب، خريف شتاء، **1992**، ع6.

29.فاضل تامر: النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، **مجلة أقلام**، الصادرة عن وزارة الإعلام، بغداد، العراق، 1992، ع 3-4،

30.لؤلؤة عبد الواحد: التناص مع الشعر الغربي، **مجلة الأقلام**، تصدرها وزارة الإعلام، بغداد، العراق، **1994**، ع 10-11-12.

31.يوسف وغليسي: أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر، **مجلة الثقافة**، وزارة الثقافة و الاتصال، الجزائر، 1994، ع 104

32.البهنيسي عفيف: جمالية الزخرفة و تنميتها في المسارين النظري و العلمي، **مجلة الحياة التشكيلية**، دمشق، سوريا،**1995**، سنة 15، ع 59-60.

33.بن جمعة بوشوشة: الرواية المغاربية و قضيته المرجع و التلقي. **مجلة التبيين الثقافية الإبداعية** ، الجاحظية، الجزائر، 1995، ع9،

34.يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، صيف**1996** ، مج15، ع 2.

35.مرتاض عبد الملك: بين التناص و التكاتب، الماهية و التطور، **مجلة قوافل**، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، **1996**، السنة 4، ع7.

36.محمد الصغير: العدد "7 " في التراث الديني و الإنساني، **مجلة المساءلة**، جامعة الجزائر، 1992، ع 2.

37.العوني عبد الستار: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، **مجلة عالم الفكر**، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، **1997**، مج 26، ع 2.

38.حمداوي جميل: السيميوطيقا و العنونة، **مجلة عالم الفكر**، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،**1997**،مج 25 ، ع3.

39.رمضاني مصطفى: ثورية الفعل الباني في مسرحية (مآذن المحروسة) ، **مجلة المشكاة**،جدة، المغرب، 1997، ع26.

40.قناني حسن: الأفق الإشكالي لمفهوم الإعداد المسرحي، **مجلة المشكاة**، فصلية ثقافية تعني بالأدب الإسلامي، وجدة، المغرب، **1997**، ع26.

41.محمد رشدي عبيد عقراوي: نحو أسلمة المسرح، **مجلة المشكاة**، فصلية ثقافية تعنى بالأدب الإسلامي، وجدة، المغرب، 1997، ع26.

42.المطوي محمد الهادي: في التعالي النصي و المتعاليات النصية، **المجلة العربية للثقافة**، تونس، **1997**، السنة 16، ع32.

43.بوطيب عبد العالي: برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي و التاريخي، **مجلة المناهل**، (دب) ،جوان (يونيو) ،**1997**، السنة 22، ع 55.

44.طريطر جليلة: في شعرية الفاتحة النصية، **مجلة علامات في النقد**، مطبعة الفلاح، بيروت، لبنان ،سبتمبر (أيلول)، **1998**، مج 29 ، ع7.

45.الطاهر الهمامي: القارئ سلطة أم تسلط، **مجلة الموقف الأدبي**، الصادرة عن اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، **1998**،

ع 33.

46.عيلان محمد: التراث الشعبي الجزائري: مفاهيم و ممارسات، **مجلة التواصل**، الصادرة عن جامعة عنابة، الجزائر، جوان (حزيران) **1999**، ع 4.

47.المطوي محمد الهادي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، **مجلة عالم الفكر**، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، جويلية/ سبتمبر (يوليو/ أيلول)،**1999**،مج 28، ع1.

48.جكاني أحمد: مقال سيميولوجيا النص المسرحي، **مجلة اللغة و الآدب**، جامعة الجزائر،الجزائر، ديسمبر (كانون الأول)، **1999**، ع 14.

49.الســـد نور الدين: المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، **مجلة اللغة و الأدب**، الصادرة عن معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، الجزائر ، ديسمبر (كانون الأول) **1999**، ع 14.

50.بودربالة الطيب: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس(محاضرات الملتقى الوطني الثاني)، **مجلة السيمياء و النص الأدبي**، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، أفريل(نيسان)، **2000**.

51.إبراهيم بدهم لطيفة: اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر، **مجلة علامات في النقد**، جدة ، السعودية،مارس (آذار)، **2000**، مج 9، ج 35.

52.محمد خان: العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون) محاضرات الملتقى الوطني الثاني،**مجلة السيمياء و النص الأدبي**، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، أفريل (نيسان)، **2000**.

53.ليلى محمد محمد: ظاهرة الألوان في القرآن الكريم، **المجلة الثقافية**، المكتب الثقافي السعودي (بريطانيا- إيرلندا)، ، ربيع الثاني/ جمادى الأولى، **2000**، السنة 7، ع 37 – 38.

54.مصطفى رجب: متى و كيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم ؟ ، **مجلة الفيصل**، دار الفيصل الثقافية، الـــسعودية، سبتمبر (أيلول)، 2000، السنة 24، ع 288.

55.لحميداني حميد: التناص و إنتاجية المعنى، **مجلة علامات في النقد**، الأدبي النادي، الثقافي، جدة، السعودية، جوان (يونيو)، **2001**، مج10، ج40.

56.مشبال محمد: البلاغة و مقولة الجنس الأدبي، **مجلة عالم الفكر**،الكويت، جويلية/ سبتمبر (يوليو/ أيلول)، **2001** ،مج 30، ع1.

57.جلولي العيد: النص المسرحي للأطفال في الجزائر، الأثــــر، **مجلة الآداب و اللغات**، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي (أيار)**2003**، ع 2.

58.الشنيني إيمان: التناص (النشأة و المفهوم)، جدارية محمود درويش نموذجا،**مجلة أفق** إلكترونية،2003، ع38.

59.بدري عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث (قراءة تأويلية في نماذج منتخبة)، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الجزائر**، 2003 ،السنة 21، ع 81.

60.سعادة فاطمة: مسيرة المسرح الوطني الجزائري ، **مجلة الثقافة**، ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، الصادرة عن المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، **2005**، ع 6-7.

61.بوطابع العمري: المسرح الجزائري(النشأة و التطور) ،**مجلة الثقافة**، ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، الصادرة عن المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر،**2005** ، ع 6 -7.

62.بعلي حفناوي:مسارات و مدارات مسرح الهواة في الجزائر، **مجلة الثقافة**، ، ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف تصف قرن من الإبداع تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، **2005**، ع 6-7.

63.قرور معاشو: المسرح الجزائري(قراءة في الأصول)، **مجلة الثقافة**، ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، 2005، ع 6-7

64.محصول سامية: إشكالية المصطلح والمفاهيم، **مجلة دراسات أدبية**، الصادرة عن مركز البصيرة، الجزائر، **2008**، ع1.

65.شرفي عبد الكريم ، مفهوم التناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات ،**مجلة دراسات أدبية**،الصادرة عن مركز البصيرة للبحوث،الجزائر، جانفي **2008**، ع2.

66.أحميدة عياشي: الشهداء يعودون هذا الأسبوع (أو عودة البحث عن الاحتفالية)، **مجلة المسار المغربي**، الصادرة عن الوكالة **الوطنية للنشر و الإشهار**،**الجزائر**.

ب) الصحف

1. الزاوي أمين: من المثقافة إلى الترجمة، **جريدة الجهوية**، (ملحق)، الجزائر، 24 ديسمبر **1986**، ع 7.
2. **صحيفة أضواء** الأسبوعية الجزائر، عدد الخميس 08 أكتوبر**1987**، ع 19
3. حميد عبد القادر: المسرح بين الخطاب السياسي و البعد الفني، **يومية الخبر**، الجزائر، 6 سبتمبر**1992**.
4. علاوة جروة وهبي: مسرح الهواة في السبعينات، **يومية النصر**، الجزائر، 26 ديسمبر **1993**.

9- المواقع الإلكترونية

إبراهيم علي نجيب: انفتاح النص الأدبي (الواقعية و تفاعل النصوص) ، الأحد 28 أيار(ماي) 2006، على الرابط التالي:

1. www.kamalazabdi1maktoobblog.com

الأسدي عبد الستار جبر: ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية) ،على الرابط التالي.

2.www.Fikrwanakd.aljabriabed.net / fikrassadi.htm n 28_ 09

بن قطاف محمد: المسرح لا يخضع لأي انتماء، مقال من الأنترنت بتاريخ آخر تحديث: 2007/06/26، على الرابط التالي:

3 http//thawra.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=454 925332007062E

جيرار جنيت: أطراس(الأدب في الدرجة الثانية)، تر: المختار حسني، على الرابط التالي:

4. www.al-mannarah.com

حمو حورية: حركة النقد المسرحي في سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، مقال على الرابط التالي:

5. www.dam-au.org/Alesbouh%20802/910/isb/920-011htm

رابحي عقيلة: دعوة إلى الاهتمام بالقيم الفنية و الإنسانية في قصائد أمقران الشعراء(اختتام أشغال الملتقى الوطني حـــول الشاعر سي محند أو محند)، الخميس 2 أفريل2008 ،على الرابط التالي:

6. www.asmat-elchamal.com/ar/?p=98&a=2677

رشيد كريم: البيئة الدرامية تستدعي إعادة كتابة النص المسرحي، مقال عن: **جريدة الزمان**،يومية دولية مستقلة،20 جوان 2002، ع 1239 على الرابط التالي:

7 http//www. Azzaman.com/index.asp ?fname.

التقاء (الوطن) بالمخرج عبد الرزاق قبيل أثناء عرض مسرحية (أعتذر أستاذي)، ضمن مهرجان أيام عمان المسرحية. مقال على الرابط التالي:

http://zhathem.maktoobblok.com/1150417

عبود حنا : النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري،على الرابط التالي:

www.difaf.net/modules.php?name=news§file=print§sid

العدواني معجب: رحلة التناصية في النقد العربي القديم،42، على الرابط التالي:

9 . m-adwani.8m.com/m.naagd i%_20links1.htm

علوي حافيظ إسماعيلي: اللسانيات في الثقافة العربية و إشكالات التلقي (اللسانيات التمهيدية نموذجا)، على الرابط التالي:

10.www.Fikrwanakd. Aljabribed.com/n58-09 hafidi. Htm

عيلان عمر: مستويات السرد عند جيرار جنيت، على الرابط التالي:

11www.awu-dam.org/mokfadaby/427/mokf427-006.htm

غباشي محمد: أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة و حتى الاستقلال، على الرابط التالي:

. 12. http /: www.google.com.Masraheon.Com /310.htm

فرطاس نعيمة: نظام الزمن السردي في رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)- للطاهر وطار- (تطبيق مفاهيم جيرار جنيت)، على الرابط التالي:

13. www.difaf.net/modules.php?name=News&file=article&sid=603

فيلالة شكير: الأسس التكوينية لمفهوم التناص، على الرابط التالي:

14http://www.yemen-press.com/news.php?go=fullnews&newsid=256

محفوظ عبد اللطيف: قضية تحويل العمل الفني المنتج وفق قيود فن بعينه إلى عمل آخر، على الرابط التالي:

15www.aljabriabed.net/ fézwanakd/n73_05mahfoud.(2).htm

الناجى سعيد:أزمة المسرح عالمية ولكن لها وتائر مختلفة بحسب التجارب والثقافات، على الرابط التالي:

16http://www.yemen-press.com/news.php?go=fullnews&newsid=256

النعيمي حسين المكتبي: في مناهج النقد الحديثة ، على الرابط التالي:

17www.Alnemi.com/forum/index.php

محمد غباشي: أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة و حتى الاستقلال، مقال على الرابط التالي:

18 http /: www.google.com.Masraheon.Com /310.htm

محمد الوهيد: اللون .. الأحمر..، مقال على الرابط التالي :

19 www.aawsat.com/ detail.asp?section=4&article=218913

Laurent jenny:méthodes et problèmes:

20. www.Izzetomar.com

10-اللقاءات

1- تصريح "صالح لمباركية" أثناء مقابلتنا له بتا ريخ 20 جوان 2007 م بقسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الحاج محمد لخضر، باتنة، الجزائر، أن مخطوط المدونة (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـــ محمد بن قطاف أهدي له من قبل "محمد بن قطاف" شخصيا

ملاحــق عـامــة

1- فهرس الآيات القرآنية

2- فهرس ا لأبيات الشعريـــة

الصفحة	البيت الشعري		اسم الشاعر
57	رَجَحُوا، وَ شَـــالَ أَبُوكَ فِي المِيـــزَانِ	وَ إِذَا وَضَعْتَ أَبَـــاكَ فِي مِيزَانِهِمْ	الأخطل
53 54	إِلَى حَرْبِ "البَسُوسِ" أَوْ " الفِجَـــار أَسْهُمِ مَبْـــرِيَّـــةً، بَـــلْ الأَوْتَـــار	تَـــفَـــانَى النَّـــاسُ حَتَّى قُلْتُ عادوا كالقِســـيِّ المُعَطَّفَـــاتِ، بَـــل الـــ	البحتري
58 58	أَنْ لاَ تَجُوزَ حُكُومَـــةُ النَّشْوَانِ إِنَّ الحكومَـــةَ في "بني شيبَـــانِ" وَلَـــزُرْتُ قَبْـــرَكِ، وَ الحَبِيبُ يُـــزَارُ وَذَوُو التَّمَـــائِمِ مِنْ بَنِيك صِغَـــارُ يَخْشَى غَـــوَائِـــلَ أُمُّ حَزْرَةَ جَـــارُ	يَا ذَا العَبَاءَةِ إِنَّ بِشْرًا قَـــدْ قَضَى فدعوا الحكومَـــةَ لستُمُ من أهلها لَـــوْلاَ الحَيَـــاءُ لَعَادَنِي اسْتِعْبَـــارُ، وَلَّهت قَلْبِي، إِذْ عَـــلَتْنِيَ كَبْرَةً، كَانَتْ مُكَرَّمَةَ العَشِيرِ وَ لَمْ يَكُنْ	جريـــر
50	" أَضَاعُـــونِي وَ أَيُّ فَـــتًى أَضَاعُـــوا"	عَلَى أَنِّي سَـــأُنْشُـــدُ عِنْدَ بَيْـــعِي	الحريري
51	كَ مَا أَخْـــطَأْتَ فِي مَنْـــعِـــي بِـــوَادٍ غَـــيْـــرِ ذِي زَرْعِ	لئِـــنْ أَخْطَأْتُ فِي مَدِيـــــــــ لقَـــدْ أَنْزَلْتُ حَـــــــــاجَاتِي	ابن الرومي
48	أو مُعَـــادًا مِنْ لَفْظِنَـــا مَكْـــرُرًا	مَـــا أَرَانَـــا نَقُـــولُ إِلاَّ مُعَـــارًا	زهير بن أبي سلمى
61	قَـــلْبَ صَبٍّ حَلَّـــهُ عَنْ مِكْنَـــسِ لَعِبَـــتْ رِيـــحُ الصَّبَـــا بِالقَـــبَسِ	هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى فَهُوَ فِي حُـــرٍّ وَ خَـــفْقٍ مِثْلَـــمَـــا	ابن سهل الأندلسي
54	من الماسِخِيَّـــاتِ القِسِيِّ المُـــوَتَّـــرَا	وَقَـــرَّبْتُ مُبْرَاةً كَأَنَّ ضُلُوعَـــهَا	الشماخ
49 55	عَنْهَا غَنِيتُ وَ شَـــرُّ النَّاسِ مَنْ سَرَقَـــا يَقُولُونَ: لاَ تَهْـــلِكْ أَسًى، وَ تَجَلَّـــدِ	ولا أُغِـــيرُ عَلَى الأَشْعَارِ أَسْرِقُـــهَا وُقُوفًـــا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ	طرفة بن العبد

الشاعر	الصدر	العجز	الصفحة
الفرزدق	فَلاَ تَقْتُـــلُ الآَسْـــرَى وَ لَكِنْ تَفُكُّهُمْ فَـــهَلْ ضَرْبَـــةُ الـــرُّمِيِّ جَاعِلَـــةٌ لَكُمْ دَارِمكَدَاكَسُيُوفُ الهِنْدِ تَنْبُو ظُبَاتُهَا،	إِذَا أَثْقَـــلَ الأَعْنَاقَ حَمْلُ المَغَـــارِمِ أَبَـــا عَنْ كُلَيْبٍ أَوْ أَبَـــا مِثْلَ دَارِمِ وَ يَقْطَعْنَ أَحْيَانـــاً مَنَاطَ التَّمَائِم	58
	كَانَتْ مُنَافقَةَ الحَيَاة، وَ مَوْتُـــهَا فَلَئِنْ بَكَيْتَ عَلَى الأَتَان لَقَدْ بَكَى تَبْكِي عَلَى امْرَأَة وَ عِنْدَكَ مِثْلُهَا	خِـــزْيٌ عَلاَنِيَةٌ عَلَيْكَ وَعـــَارُ جَـــزَعًا، غَدَاةَ فِرَاقِهَا، الأَعْيَارُ قَـــعْسَاءُ لَيْسَ لَهَا عَلَيْكَ خِمَارُ	59
العرجي	"أَضَاعُونِي وَ أَيُّ فَـــتًى أَضَاعُـــوا"	لِيَـــوْمِ كَرِيهـــَةٍ وَ سَدَادِ ثَغـــْرٍ	51
عنترة بن شداد	هَـــلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَـــرَدَّمِ	أَمْ هَلْ عَـــرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ؟	49
المتنبي	إِذَا كَانَ مَاتَنْوِيـــه فِعْـــلاً مُضَارِعًا	مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْه الجَوَازِم	56
امرؤ القيس	عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المَحِيلِ لَعَلَّنَـــا وُقُوفـــًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ	نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ حَذَامِ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلِـــكْ أَسًى، وَ تَجَمَّلِ	48 55

3-فهرس المصطلحات المسرحية

المصطلح باللغة العربية	المصطلح باللغة الأجنبية	الصفحة
(أ)		
الإرشادات الإخراجية	Indications scéniques	256
الاستهلال/ الديباحة	Prologue	191
الإنياذة	Lenéide	45
الإيهام	Illusion	195
(ت)		
تراجيديا	Tragédie	100
التطهير	Catharsis	212
التعيين	Désignation	224
التغريب	Distanciation	244
تياترو	Théâtron	100
التمثيل	Réprésentation	214
(ج/ح)		
الجوقة/ المجموعة	Chœur	218
الحوار	Dialogue	236
(خ)		
خيال الظل	Théâtre d'ombre	124
(د)		
الدراما	Drame	100
الدراماتورج	Dramaturge	106
الديكور	Décor	106
(ر)		
الريبرتوار	Répertoire	132
(ش)		
الشخصيات	Personnages	223
(ف)		
الفرق التلقائية	Spontanéité	140

101	Spectacle	الفرجة
141	Amateurs	الفرق الهاوية
	(ك)	
100	Comédie	كوميديا
	(م)	
99	Théâtre	مسرح
109	Théâtralité	مسرحية
212	Théâtre aristotélicien	المسرح الأرسططالي
197	Théâtre en rond	المسرح الدائري
113	Théâtre dans un fauteuil	المسرح المقروء
140	Théâtre épique	المسرح الملحمي
212	Théâtre d'illusion	المسرح الإيهامي
118	Théâtre NooE	مسرح النو
118	Théâtre Kabuki	مسرح الكابوكي
118	Théâtre Kathakali	مسرح الكاتاكالي
123	Monodrame	المونودراما
252	Monologue	المونولوج

4-المصطلحات الأدبيـــة و النقديـــة

	مصطلح باللغة العربية	مصطلح باللغة الأجنبة	الصفحة
(أ)	أدبيته	Littérarité	73
	الأدب المقارن	Littérature Comparée	10
	أطراس	Palimpsestes	35
	الأفعال الكلامية	Actes de paroles	253
	أقل معيارية	Moins Canonique	38
	إبستيمولوجية	Epistémologie	82
	الإنتاجية	Productivité	27
	الإهـــــداء	Dédicace	189
	لإيديولوجيا	Idéologie	229
	الإيديولوجيم	Idéologème	110
(ب)	البنيوية	Structuralisme	18
	البنيوية التكوينية	Structuralisme génétique	17
	بنيـــة عاملية	Vision actantiel	259
	تحويل	Transformation	77
	تسامي	Sublimation	16
	تسنين	Transcodage	211
	التصحيفية	Paragrammatisme	89
	التضمين	Enchâssement	49
	التطابق	Corrélation	84
	التعالي	Transcendance	10
	تعددية الأصوات	Polyphonie	26
	تعددية اللغات	Plurilinguisme	26
	التعلق النصي	hypertextualité	36
	التعيين	Désignation	224
	تقاطع النصوص	Intertexte	26
	التلخيص	Sommaire	271
	التلفظ	Enonciation	26
	التلميح	Allusion	90

39	Avant – propos	التمهيد/ توطئة	
20	Intertextualité	التناص	
242	Uniformisation	تنميط	
24	Hybridation	التهجين	
273	Fréquence	التواتـــر	(ت)
53	Engendrement	التوليـــــد	
35	Architexte	جامع النص	(ج)
35	Genre littéraire	الجنس الأدبي	
46	Performance	حد الإنجاز	
46	Compétence	حد الكفاءة	
271	Ellipse	الحـــذف	(ح)
24	Dialogisme	الحوارية	
25	Dialogues purs	الحوارات الخالصة	
195	Discours préliminaire	خطاب بدئي	(خ)
195	Exorde	خطاب الكتاب	
74	Signifiant	دال	(د)
261	Sémantique structurale	الدلالة البنيوية	
219	Omniprésent	الراوي العليم/ المهيمن	(ر)
274	Enjeu	الرهــــان	
264	Temps	الزمن	
265	Pseudo-temps	زمن زائف	(ز)
264	Temps:perspective narrative	الزمن من منظور سردي	
217	Narration	السرد	
264	Narratologie	السرديات	
269	Vitesse du récit	سرعة النص	
68	Plagiat	السرقة الأدبية	
82	Sociologie du texte	سوسيولوجية (علم اجتماع النص)	
251	Contexte	السياق	(س)
10	Sémiologie	السيميائية	
52	Citation	الاستشهاد	

38	Eidétiquement	الاستحضار	
268	Analepses	الاسترجاع	
259	Vision actantiel	بنية عاملية	(ش)
239	Poésie	الشعـــــر	
240	Vers libres	الشعر الحـــرّ	
35	Poétique	الشعرية	
75	Code Génétique	الشيفرة الوراثية	
189	Page de faux titre	صفحة المزيفة للعنوان	(ص)
189	Page de garde	صفحة الواجهة	
41	Implicite	ضمنية	(ض)
174	Aspect nominal	الطابع الاسمي	(ط)
35	Transtextualité	عبوريته	(ع)
264	Transcodage générique	العبورية الجنسية	
29	Complexe	العقـــــدة النفسية	
42	Taxinomique	علم التصنيف الخالص	
164	Titrologie	علم العنونة	
253	Signes de ponctuation	علامات الوقف	
161	Titre	العنوان	
39	Sous-titres	عناوين فرعية	
39	Intertitre	العناوين الداخلية	
40	Jaquette	الغلاف الخارجي/ قميص	(غ)
189	Acte effective	الفعل التأثيري	(ف)
75	Phonème	الفنونيم	
50	Adaptation	الاقتباس	(ق)
34	Lecture	القـــــــراءة	
213	Récit	القـــصـــــة	
34	Ecrivain	الكاتب	(ك)
35	Ecriture	الكتابة	
72	Compétence	الكفاية اللغوية	
91	Plaisir du texte	لذة النص	(ل)
237	Linguistique contrastive	اللسانيات التقابلية	
90	Transtextualité	المابعد نصية	

184	Indication générique	المؤشر الجنسي
248	Sauver la face	مبدأ التأدب
250	sincérité	مبدأ التزاهة/ الصدق
248	Pricipe de coopération	مبدأ التعاون
10	Transtextualité	المتعاليات النصية
33	jouissance	المتـــعـــة
22	Acculturation	المثاقـــفـــة
268	proverbe	المثل
157	Axe syntagmatique	المحور الأفقي التزامني
157	Axe paradigmatique	المحور العمودي الزمني
34	Ecrivant	المستكتب
77	Développement	مسلك التطور
59	Parodie	المعارضات
11	Architexte	معمارية النص
285	Connotation	المعنى الإيحائي
285	Dénotation	المعنى الحرفي
212	Paradoxe	مفارقة
265	Anachronie narrative	المفارقة السردية
214	Fonction dominante	مفهوم المهيمنة
247	Approche pragmatique	مقاربة تداولية
26	Enoncés	الملفوظات

31	Practice Signifiant	الممارسة الدالة	
39	Para textualité	المناصة	
32	Mort de l'auteur	موت المؤلف	
59	Parodie	المعارضة الساخرة	
30	Transposition	المواضعة	
274	Thématique	موضوعاتية	
41	Métatextualité	الميتـــانص	
284	Désignation	ناحية التعيين	
14	Tissu	النسيج	
11	Texte	النص	
44	Hypotexte	النص الأصلي	
28	Génotexte	النص الباطن	
74	Hypotexte	النص السابق	
28	Phénotexte	النصّ الظّاهر	
44	hypertexte	نص متفرع	
159	Péritexte	النص المحيط	
74	Hypertexte	النص اللاحق	
74	Génotexte	النص المولد	
34	Textes de Jouissance	نصوص المتــعـــة	
85	Texte Clichés	النصوص المستنسخة	
72	Forme Theory	نظرية الإطار	

72	Scénarios	نظرية الحـــوار	
72	Scripts	نظرية المدونات	
77	Théorie du texte	نظرية النص	
195	Systématique	نظامية	
51	Ecart	الانزياح	
74	Négation	النفي	
30	Nouvelle critique	النقد الجديد	
77	Déplacement	النقل مسلك	
75	Géné Génétique	هندسة الوراثة	(هـــ)
44	Descriptif	وصفي	(و)
168	Fonction sédative	الوظيفة الإغرائية	
168	Fonction Connotative	الوظيفة الإيحائية	
167	Fonction de désignation	الوظيفة التّعيينية	
167	Fonction descriptive	الوظيفة الوصفية	

5-أعلام العرب المترجم لهم

أعلام العرب صفحة

6- أعلام الغرب

	أعلام الغرب	أعلام الغرب	صفحة
(أ)	أرسطة طاليس	Aristote	104
	أنطوان آرتو	Antoin Arthaud	108
	أداموف آرتور	AdamovArthur	108
	أوبرسفيلد آن	Ubersfeld Anne	105
	إيميل زولا	Emile Zola	103
(ب)	بريخت برتولت	Brecht Bertolt	108
	بول ريكور	Paul Ricœur	14
	بيار دو بومارشه	Pierre De Beaumarchais	103
(ت)	تزفيتان تودوروف	Tzevetan Todorov	80
	توماس ستيمس إليوت	Thomas Steams Eliot	94
(ج)	جان بول سارتر	Jean Paul Sartre	111
	جيورجي لوكاتش	Gy[illegible]rgy Lukacs	17
	جاك لاكان	Jacques Lucan	17
	جورج برنار شو	George Bernard Shaw	114
	جوليا كريستيفا	Julia kristeva	10
	جيرار جنيت	Gerard genette	10
(د)	دوستويفسكي فيدور	Fidor Dostoievski	23
(ر)	رولان بارث	Roland Barthes	11
	رومان جاكبسون	Roman Jakobson	41
(س)	سوفوكليس	Sophokles	111
(ش)	شيشرون	Cicéron	103
	شكسبير ويليام	Shakespeare William	109
	شو جورج برنار	George Bernard Shaw	114
(غ)	غروتوفسكي جيرزي	Grotowski Jersy	107
	غوته يوهان وولفقان قون	Goethe Johann Wolggang	96
(ك)	كارل بروكلمان	Carl Brockelmann	163
	كارل ماركس	Carl Marx	17
	كولردج صموئيل	Coleridge Samuel	103

105	Constantin Stanislavski	كونستانتين ستانسلافسكي	
22	Lanson Gustave	لانسون غوستفا	(ل)
17	Lucien Goldmann	لوسيان غولدمان	
118	Louis Gardet	لويس غاردية	
73	Michel Riffaterre	ميشال ريفانير	(م)
23	Mikhaïl Bakhtine	ميخائيل باحتين	
109	Jean Baptiste Poquelin Molière	موليير جان باتيست بوكلان	
45	Balzac	هونوره دي بلزاك	(ه)
28	Noam Chomsky	نوام تشونسكي	(ي)

7-فـــــهــرس الموضوعات

الفصل الثاني: المسرح بحث في المفهوم و التأصيل(98-156)

الفصل الثالث: (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) مقاربة في المــتعاليات(156-301)

ملخص البحث

لما كانت الحضارة العربية حضارة **نص** (Texte) بامتياز، و النص تداخل نصوص، حيث نشهد غياب الـــنص الأول في ظل انتفـــاء نقـــاء الجنس الأدبي.

فإن هذه الدراسة تستند إلى نظرية **المتعاليات النصية** (Transcendante) لـــ "جيرار جنيـــت Gérard Genette" في محاولـــة لكشف مختلف العلاقات النصية. و تخـــذ من النص المسرحي الجزائري حقلا للاشتغـــال.

إذا يُسَجـــّل البحث محاولة للإجابة عن إشكالية؛ علاقة النظرية الغربية بالنص العربي، و هذا ما اصطلح عليـــه جـــدل التراث و الحداثـــة.

فمـــا هي الآفـــاق التي تفتحهـــا النظريـــة الغربية في قراءة النص العربـــي؟

من أجل ذلك قسم البحث إلى فصول نظرية و أخرى تطبيقية؛ فـــاختص الجانـــب النظـــري منـــه ببحـــث مفـــاهيم: النص و **التناص** (Intertextualité) عند كل من العرب و الغرب، ثـــمّ عرض للأنماط الخمسة من العلاقات النـــصية لنظرية "جيرار جنيت Gérard Genette" (التناص، المناص، الميتانص ، التعلق النصي، معمارية النص).

وبعد بسط نظرية "جيرار جنيت Gérard Genette" ، حاولنا تمثلها في النص المسرحي الجزائري: (الشهداء و يعودون الأسبوع) لـــ "محمد بن قطاف". و من خصوصية هذا النص أنه محول عن نص سردي (قصـــة) محققـــا **العبورية النصية** (Transtextualité).

و لعل أبـــرز الأهداف التي سعى البحث إلى تحقيقها أنه حاول عرض **المتعاليات النصية** في صورة متكاملة، و لم يتوقف كالدراسات السابقة عند نمط المناص لاسيما عتبة العنوان.

ثم إن البحث اشتغل على نص مسرحي باحثـــا عن الامكانيات التي يتيحها لتمثل أنماط **المتعاليات النصية**، مخالفا ما جرت عليه العادة في العمل على النص السردي أو الشعري.

Résumé

Etant donné le caractère textuel, par excellence, de la civilisation arabe, où l'absence du texte initial est suffisamment remarquée, du fait de l'absence de la critique des genres littéraires, notre propos s'appuie sur la théorie de Gérard Genette sur *les transcendantes textuelles*, pour lever le voile sur les différents rapports intertextuels dont le support est le texte théâtral Algérien.

Notre propos se propose donc d'apporter réponse à la problématique suivante:

Le rapport de la théorie occidentale aux textes arabe, ce qu'on a pu appeler dialectique patrimoine/ modernité. Quels pourraient être donc les horizons qu'investirait la théorie occidentale dans sa lecture de la réalisation arabe?

Pour cette finalité, notre propos s'est vu reparti en deux parties: théorique et pratique. La partie théorique a pris en charge la réflexion sur les concepts de texte et d'intertextualité aussi bien chez les arabes que chez les occidentaux, suivie d'un exposé sur les cinq formes d'intertextualité selon la théorie de Gérard Genette (intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité, architextualité).

Après le débat sur la théorie de Gérard Genette, nous avons jugé utile de la mettre en pratique sur le texte théâtral Algérien (الشهداء يعودون هــذا الأسـبوع *les martyrs reviennent cette semaine)*, dont la particularité est qu'il est à l'origine un texte narratif (nouvelle) réalisant une transtextualité.

On comptera parmi les buts de notre recherche la tentative d'exposer les transcendantes textuelles dans leurs formes les plus complémentaires, évitant de l'arrêter, tel que fait par les recherches qui nous ont précédé, au seul concept du paratexte, notamment les seuils du titre.

Au demeurant, la recherche s'est attelé à creuser dans la littérature théâtrale, pour lever le voile sur les potentialités que cette littérature offre, afin de mieux percevoir les diverses formes de transcendantes textuelles, allant à l'encontre de ce qui s'est jusque-là fait en terme de critique théâtrale ou de critique poétique